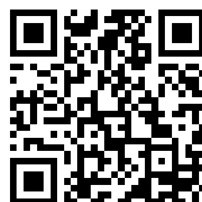



UNIVERSITY OF VIRGINIA LIBRARY
X000764921

Das
Deutsche Drama

Das Deutsche Drama

in Verbindung mit Julius Bab, Albert Ludwig, Friedrich Michael, Max J. Wolff und Rudolf Wolkan

herausgegeben von

Robert F. Arnold - Robert Arnold -

C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung München

1925

Heute, da der Unterzeichnete zum letztenmal Hand an diese erste Geschichte des deutschen Dramas legt, wird er sich erst bewußt, wie kühn das Unterfangen war, die Auswirkung eines elementaren Prinzips der Dichtung, den Werdegang einer ewigen Kunstform in einer der größten Literaturen während eines Jahrtausends darzustellen, und er fühlt die auf seinen Mitarbeitern und ihm lastende Verantwortung stärker als jemals während der fünfjährigen Arbeit; gleich jenem, der über den gefrorenen Bodensee ritt, ermißt er erst nach vollbrachter Reise die Gefahren des Wegs. Und das Gewicht der Verantwortung wird durch den Umstand nicht vermindert, daß wir sechs unser Werk zwar auf eigene Faust, aller Ungunst der Zeiten zum Trotz, zu Ende geführt, aber auf Antrieb von außen her, als Beauftragte begonnen haben. Im Sommer 1920 lud Herr Studienrat Dr. Richard Elsner als Vorsitzender des geschäftsführenden Vorstandes der „Deutschen Dramatischen Gesellschaft" den Unterzeichneten ein, für ebendiese Gesellschaft die Herausgabe des nunmehr vorliegenden Werks zu übernehmen. Den freundlich Aufgeforderten, der in seiner „Allgemeinen Bücherkunde" selber auf das Fehlen einer Darstellung der gesamten Entwicklung des deutschen Dramas hingewiesen und in einem längst vergriffenen Werk wenigstens deren allerletzten Abschnitt dargestellt hatte, lockte in Elsners Vorschlag nicht minder die Großzügigkeit als die von allem Anfang an festgehaltene Idee der Arbeitsteilung, deren Vorzüge ihm viel schwereren Gewichts als die Nachteile, ja als das einzige Mittel erschienen, das Werk vor dem in unserer Wissenschaft nicht ungewöhnlichen Schicksal eines Torso zu behüten. Er willigte ein, Arbeitspläne wurden entworfen, Mitarbeiter gesucht und gefunden, Verträge geschlossen, kurz die innere Geschichte unseres Buchs begann, die, für Außenstehende belanglos, von denen am Werk schwerlich so bald vergessen werden wird; fielen ja doch in das Halbjahrzehnt zwischen Beginn und Ende der Arbeit der Zusammenbruch erst der österreichischen, dann der reichsdeutschen Währung und der frühe Tod (1922) unsrer Mutter oder Patin, der „Deutschen Dramatischen Gesellschaft". Wie oft da die Erreichung des Ziels in Frage gestellt war, wie die schwere Not der Zeit immer neue Hindernisse in den Weg wälzte, wieviel Kraft, die besser an positive Arbeit gewendet worden wäre, sich an der Beseitigung von Reibungswiderständen aufbrauchte — das weiß, wer zur selben Zeit Ähnliches unternahm, ohnehin; andern ist es gleichgültig.

Nun sollte ja wohl der Herausgeber alles das, was auf seine eigene und nur

auf diese Rechnung kommt, darstellen und begründen d. h. verteidigen: also vor allem die vom Herkommen nicht unwesentlich abweichende, durch die Arbeitsteilung noch dick unterstrichene Periodisierung, die ebenfalls durch ihn allein zu vertretende Raumzuweisung an die Mitarbeiter und sich selbst. Auch die Abgrenzung des Stoffs gegen die Geschichte verwandter Formen (z. B. des Dialogs) und des Theaters, von dessen Entwicklung eine Geschichte des Dramas, sie stelle sich an wie sie will, nicht völlig loskommt, wäre zu rechtfertigen. Allein zu solcher Apologetik, die unverzüglich ins einzelne gehen müßte, fehlt dem Herausgeber jede Neigung. Hier kann nur der Erfolg freisprechen. Wo in der Entwicklung eines gewaltigen Schrifttums, darin alles mit allem fördernd oder hemmend zusammenhängt — wo da stark oder schwach zu interpungieren sei (zumal wenn nur ganz wenige Punkte und Kommata zur Verfügung stehen) und wie ein ungeheurer Stoff, soll er nicht ins Grenzenlose zerfließen, begrifflich eingehegt werden müsse — darüber werden sich die Meinungen nie vereinigen lassen. Was dem einen Finale, scheint dem andern Ouvertüre; was für diesen Episode, ist für jenen Epoche, und, anders als in exakter Wissenschaft, werden die Termini der unseren immer dehnbarer, unschärfer, vieldeutiger. Und deswegen: ein strikter Erweis, daß die einzelnen sechs Abschnitte unseres Werks sinn- und sachgemäß abgegrenzt sind und ihre Umfänge zueinander in perspektivisch richtigem Verhältnis stehen; daß, wenn sie sich ein oder das andremal überschneiden, sie nicht umhin können, das zu tun; daß die unzähligen Grenzfragen gerecht entschieden sind; daß dem Prinzip reinlicher logisch-ästhetischer Sonderung ein anderes, das einer möglichst engen Verzahnung, Verkettung, Verflechtung ständig entgegenwirkt, um die sechs Abschnitte zu einer höheren Einheit, der durch den Gegenstand gegebenen, zu verbinden — der Erweis für all das kann nur durch das Buch selbst geführt werden.

Innerhalb des Gesamtplans war den einzelnen Mitarbeitern, also auch dem Herausgeber, möglichst große Bewegungsfreiheit gewährleistet. Einig darin, daß das, worauf es ankomme, eine Entwicklungsgeschichte der Gattung sei, der national begrenzte und bedingte Werdegang einer Kunstform im Zusammenhang mit dem Werdegang des Schrifttums und des Volks selbst; daß der Lärm unübersehbarer Tatsachen den gewaltigen Rhythmus des Geschehens nicht übertönen dürfe; daß ein unvermitteltes Nebeneinander der sechs Abschnitte so wenig geduldet werden könne wie innerhalb eines jeden einzelnen ein öder Katalog von Namen, Zahlen, Biographien, Inhaltsangaben; daß freilich in allem Tatsächlichen ein Höchstmaß von Verläßlichkeit sich von selbst verstehe wie

für Vischers „Auch Einen" das Moralische — einig in diesen wesentlichen Punkten, blieben die Mitarbeiter in den Grenzen ihrer Bereiche grundsätzlich autonom und infolgedessen verantwortlich. Nichts lag dem „Deutschen Drama" ferner als der Versuch, auch nur der Wunsch, den Stil, die Welt- und Lebensanschauung, den Kunstglauben oder gar die Werturteile seiner Mitarbeiter irgendwie uniformieren, das kennzeichnende und wertverleihende Gepräge verschiedener Individualitäten verwischen zu wollen. Ließ sich das diadochische System einmal nicht umgehen (denn wann wäre das „D. D.", in eine Hand gelegt, und wäre es überhaupt fertig geworden?), so durfte dem Werk keiner der Vorteile des Systems entgehen. Einzelne dieser Vorteile sind ja leicht ersichtlich: die in einem Kopf unmöglich vorauszusetzende Ortskenntnis auf allen Strecken des langen Wegs von den kultischen Tänzen der heidnischen Germanen bis zu den ekstatischen Spielen des zwanzigsten Jahrhunderts; die jede „zweite Hand" verschmähende Quellenhaftigkeit; die konzentrierte und deswegen phrasenlose Darstellung. Diese Gewinne sind augenfällig, sie können gar nicht ausbleiben, sooft eine Mehrzahl ernster Schriftsteller sich zur Bearbeitung eines großen Gebiets zusammentut; aber daß nun jeder in seinem Sonderstaat als ein durch die Reichsverfassung ziemlich wenig beschränkter Monarch schaltet und waltet, nach seinem Gutdünken Licht und Schatten verteilt, diese Gestalt in den Vorder-, jene in den Mittel- oder Hintergrund schiebt, den ihm zugeteilten Raum ausnützt, wie er es vor seinem wissenschaftlichen und ästhetischen Gewissen verantworten kann — darin mögen andre einen Nachteil, darin werden wenigstens wir halbes Dutzend einen der größten Vorteile unsres Arbeitsplans sehen.

Ob und inwieweit unsre erste Geschichte des deutschen Dramas, abgesehen von sich selbst, von ihrer Existenz schlechthin, Neues und Wertvolles bringt, das dürfen nicht wir der Kritik, das muß die Kritik dem Buch sagen. Ist es seiner Aufgabe einigermaßen gerecht geworden, dann müßte jene Frage sich bejahen und diese Bejahung sich begründen lassen; dann wären wir bei der Darstellung und dank der Darstellung einer großartigen, zu den bedeutendsten Werken deutscher Dichtkunst, ja der Kunst überhaupt und ebenso tief hinab wie hoch empor führenden Entwicklung allerdings durch Erkenntnis von Zusammenhängen, durch Verschiebung von Akzenten, durch Umwertung von Werten, durch Berichtigung eingewurzelter Mißurteile oder Irrtümer, durch scharfe Erfassung von bisher Undeutlichem über unsere Vorgänger — aber eigentlich haben wir ja solche nur in bedingtem Sinne — hinausgekommen. Das bleibe nun dahingestellt.

Noch einige Kleinigkeiten an die Anschrift des geneigten Lesers. Die Schreibung der Titel und Zitate schließt sich jenseits von Lessing der der Originale an, folgt diesseits dem gegenwärtig gültigen Verfahren. Unter „aufgef." und „gedr." (in der Zeittafel „a." und „g.") sind Uraufführung und Erstdruck zu verstehen, deren Daten in gewissen Perioden der Literatur- und Theatergeschichte oft um ein Erkleckliches auseinanderliegen, dergestalt daß z. B. ein so wichtiges Stück wie Werners „Vierundzwanzigster Februar" geraume Zeit (fast fünf Jahre) ehe es erschien, von der Bühne herab wirken konnte, hinwiederum Jahrzehnte vergingen, ehe „Dantons Tod" von Büchner, ehe Grabbes „Hannibal", ehe Hebbels „Gyges", ehe Wagners Tetralogie den Weg vom Buch auf die Bretter fand. Die landläufigen Darstellungen kümmern sich im allgemeinen um den Termin der Uraufführung, der sich ja freilich, zumal im 18. und im frühen 19. Jahrhundert, nur schwer, wenn überhaupt, ermitteln läßt, wenig und arbeiten zumeist mit den das wahre Bild des Ablaufs oft völlig entstellenden, zudem nicht selten irrigen Jahreszahlen von Erstausgaben. Wir haben in allen uns wichtig scheinenden Fällen beide Jahre, wenn sie sich nicht decken, in minder wichtigen das sicher oder mutmaßlich frühere angegeben. — S. 50 Z. 12 v. o. wolle man das Wort „deutsche" vor „Terenzausgabe", das mißverstanden werden könnte, streichen, S. 631 Z. 2 v. u. hinter „17." einsetzen „VIII.".

Und nun, auch im Namen der Herren Mitarbeiter, herzlichsten Dank allen, denen das Werk verpflichtet ist: zuvörderst Dr. Elsner und unseren Verlegern D. Dr. Oskar Beck (†) und Dr. Heinrich Beck, dann Herrn Walther Eggert-Windegg und allen, die uns durch Belehrung und Auskünfte gefördert haben. Für seine eigene Person hat der Unterzeichnete den Universitätsbibliotheken Cambridge, Kiel, Wien, den Prof. Jellinek und Rossi, seinem Mitarbeiter Ludwig, dann, wie schon oft, dem seit zwanzig Jahren von ihm geleiteten hiesigen Proseminar für deutsche Philologie zu danken, diesmal insbesondere (aber die Liste muß unvollständig bleiben, soll sie nicht zum Register anschwellen) seinen ehemaligen oder gegenwärtigen Hörern und Hörerinnen Adolf, Arnold, Beck, Fabian, Gordon, Kisser, Klein, Korger, Krawiec, Linthoudt, Pauer, Reinwald, Schmettan, Steiger, Underberg, Wiltsch, Ziak, Zohner. Indem er diese Namen niederschreibt, erneut sich ihm das Bild gemeinsamer redlicher Arbeit und der Wunsch, das „Deutsche Drama" möge, aus diesem kleinen in einen größeren Kreis hinüberschreitend, dort ebenso gute Freunde finden wie hier.

Wien, 19. März 1925 Arnold

Inhalt

Das Mittelalter und sein Ausklang
Von Friedrich Michael

Das neulateinische Drama
Von Rudolf Wolkan

Von Ayrer bis Lessing
Von Max J. Wolff und Albert Ludwig

Von Lessing bis zur Romantik
Von Albert Ludwig

Von der Romantik bis zur Moderne
Von Robert F. Arnold

Die Lebenden
Von Julius Bab

Das Mittelalter
und sein Ausklang

Ursprünge

Das Leben der Völker ist in ihrer Kindheit aufs engste mit der Natur und den in ihr und durch sie wirksam gedachten Mächten, Göttern und Dämonen, verknüpft. Ihnen opfert der Glaube des Primitiven, aber sein Witz sucht sie auch zu beherrschen. Durch Zauber werden Geister und Dinge gebannt. Die Tiermaske gibt dem Menschen Stärke des Tiers, lockt dem Jäger die Beute an; die Wolkenmaske führt den ersehnten Regen herbei. So entwickeln sich Kulthandlungen in Form mimischer Aktionen und Tänze. Mannigfach sind die Anlässe zu solchen Zaubertänzen. Jagd, Krieg, vor allem das Agrarleben mit Sommer und Winter, Saat und Ernte, bestimmen Art und Zeit der Tänze. Den Acker, der Frucht spenden soll, den Wald mit seinem unerforschten Dunkel, die ganze Natur beleben Dämonen. In den Menschen, die unter ihrer Maske tanzen, nehmen die Geister Gestalt an und segnen das Feld, über das der Tanz führt; der Dämon ist in den Tanzenden, sie sind besessen, es ist kein Unterschied von Darstellen und Sein — wie denn auch fanatische Christenpriester in den Darstellern des Teufels den Teufel selbst sehen und ihren Tod als selbstverständliche Folge der Preisgabe an den Bösen deuten werden. Aber allmählich verliert jene Verkleidung ihren tiefsten Sinn, wird Nachahmung, Darstellung. Man handelt nicht mehr als Gott, sondern als ob man Gott wäre, um so den Gott zur gleichen Handlung zu bestimmen.

Dramatisch, im weitesten Sinn, werden diese Bräuche erst durch die Verkörperung des feindlichen und des freundlichen, siegreichen, heilbringenden Dämons. Denn wenn auch in jeder Verkleidung und nachahmenden Verwandlung, als in einem Außerwirklichen, Fiktiven, Dichterischen, ein Element dramatischen Spieles liegt, so führen doch zur vollen Aktion erst der Widerstand, Widerspruch, Gegenspieler. So stehen sich auch in Deutschland in ältester Zeit guter und böser Dämon als Sommer und Winter gegenüber, der eine strahlend in hellem Epheu, als häßlicher Strohmann der andere, wie sie noch im 16. Jahrhundert Sebastian Franks Weltbuch am Rosensonntag (Laetare) sieht: „Dise streitten mit eynander; da ligt der Sommer ob und erschlecht den Winter; darnach gehet man darauff zum wein". Wo immer aber sich zwei Kämpfer gegenübertreten, mögen es die homerischen Helden, David und Goliath oder die Götter der Edda sein, da geht dem Kampf der Waffen ein Streit der Zungen vorauf. Hier liegt der Keim eines Dramas. Auch die deutschen Dämonenspieler, Winter und Sommer, begnügen sich nicht mit symbolischer Mimik, sondern leiten sie durch ein Streitgespräch ein, wie es sich aus der Situation ergibt.

Andere Spiele entstehen so: der Tod, das Alte, Abgestorbene, Dunkle, wird bei Beginn des Frühlings als Strohpuppe „ausgetragen" und verbrannt — es ist im Grund das Gleiche, wie wenn der Winter erschlagen wird. Der Sommer aber, d. h. sein strahlender Vasall, der Maigraf, wird festlich eingeholt und empfangen, die Maie gepflanzt, umtanzt und umsungen; der Maigraf sucht sich die Maienkönigin, um ein Jahr lang beim Tanz mit ihr vereint zu bleiben.

Und wenn die ursprüngliche Bedeutung der religiösen Tanzmimik in Vergessenheit gerät, wenn der Analogiezauber von den Äußerlichkeiten des feierlichen Aktes überwuchert wird, bleibt doch das Fest und der Brauch, dem nun ein neuer Sinn gegeben werden kann, und es bleibt das Spiel auch bei den Geschlechtern, die ohne den innigen Zusammenhang mit der einst im magischen Tanz gesegneten und bezwungenen Natur leben.

Weltliche Elemente bilden die Kultspiele um. Die Gemeinschaft, Dorf- und Stadtgemeinde, gibt in ihren zivilen Riten — Eheversprechen, Ältestenwahl, Gerichtssitzung — Vorbilder, einprägsame Symbole, Formeln. Sie gehen auf jene ursprünglichen Spiele über: der Dämon, die Strohpuppe, wird vor Gericht geschleppt, Verteidiger und Ankläger streiten um ihn, der Richter fällt den Spruch, der Nachrichter vollzieht das Urteil. Im deutschen Fastnachtsspiel des 15. Jahrhunderts geht solche Gerichtsszene in die Literatur ein — sie war gewiß längst gespielt.

Ein andrer Weg führt von der im Dämonenspieler geheiligten Gabe menschlicher Verwandlungskunst und Nachahmungslust zum Drama. Denn immer und überall wird einer in der Gemeinde sein, der diese Gabe in lustiger Gesellschaft zu nutzen weiß, der nicht den Dämon, sondern Nachbarn und Nachbarin spielt, der den tiefsten Baß und einer Jungfer feine Stimme mit- und gegeneinander reden läßt — das ganze Dorf erkennt die Stimmen und lacht Beifall. Und dieser Eine, in dem Jeder ist, der Schauspieler, wird zu einer Zeit, da Dichtung nur im Gedächtnis bewahrt und vom Sprecher immer neu geboren wird, der Dichter des weltlichen Dramas. Auch er kennt den Tanz, die mimische Aktion, er macht als Wunderdoktor seine Faxen. Doch überwiegt bei ihm die Wirkung durch das Wort: im dramatischen Monolog, den er als marktschreierischer Zahnbrecher hält, im Scheindialog, den er als Rezitator ernster und komischer Erzählungen mit verstellter Stimme führt, schließlich im Dialog mit einem Partner, einer Partnerin.

Wir kennen das Repertoire dieser deutschen Mimen nicht. Nichts veranlaßte sie, ihre Texte aufzuschreiben. Ja, besaß einer hierzu die Fähigkeit, so gebot ihm Klugheit, keinen Gebrauch von ihr zu machen, sondern die Dichtung, die ihm sein Leben fristen half, im Gedächtnis vor den Rivalen zu bewahren. Daß das große Thema der Tragödien und Possen aller Zeiten, die Liebe, nicht ge-

mieden wurde, versteht sich von selbst; die Doktorszene, die bis in unsere Tage auf Märkten kaum verwandelt fortlebt, ist schon erwähnt; und daß man bei alledem in Worten und Gebärden derb und deutlich war, ergibt sich aus den zahlreichen Edikten der Geistlichkeit gegen die Mimen, Histrionen, Jokulatoren oder wie immer man die wandernden Gaukler nennt, deren Witz sich wohl oft genug an den geistlichen Herren rieb und bei ihnen auch, trotz Kreuz und Kapuze, zündete. Und gerade im Drama der Geistlichen, die alles Interesse daran hatten, die alten heidnischen Kultspiele und die verführerischen Possen der Spielleute zu unterdrücken, sind uns Fragmente jener ältesten dramatischen Künste überliefert. Hier und im Fastnachtsspiel werden wir ihnen wieder begegnen.

Geistliches Spiel

Die Kirche, als die Stellvertreterin Gottes, kennt keine Kunst, sie sei denn ihr Geschöpf und ihre Dienerin, so wie alles Irdische gott-geschaffen ist und Gott dient. Geistliche Dichter und Musiker bilden im 10. Jahrhundert in der Liturgie ihrer Messen kleine Singspiele aus. Aber sie sind, auch als Dichter und Musiker, vor allem Streiter Christi, Träger einer Lehre, die aus der lateinischen Sprache den Laien nicht besser übersetzt werden kann als in die lebenden Bilder eben dieser Spiele. Geburt und Auferstehung, die beiden wichtigsten Szenen des Christusdramas, werden zuerst dargestellt, und es hat seine praktische Bedeutung, daß zur Zeit des Julfestes die eine, die andere Szene zur Frühlingsfeier gespielt wird. Denn die Heidenwelt ist nicht tot. Heimlich leben die Dämonen fort, ja sie mischen sich frech als verlarvte Gaukler unter die Kleriker, und die niederen Geistlichen, die Klosterschüler schlüpfen selbst in Masken, ergötzen sich bei keckem Mummenschanz und Parodie der heiligen Messe. Wird auch der Kern des geistlichen Dramas davon nicht berührt, so erhält doch das äußere Gewand dorther, aus der Requisitenkammer der Faschingsmaskeraden, buntere Farben, und die ernste Gesangsprosa der liturgischen Spiele wird durch die Rhythmen der Vagantenpoesie zurückgedrängt. Fahrende Kleriker und Spielleute tragen ihren Witz, ja die ganze Quacksalberszene ins Osterdrama. Die deutsche Sprache dringt von solchen Szenen her auch in den übrigen Partien neben die lateinischen Gesänge ein. Immer umfangreicher wird der Text, gespeist aus den heiligen Schriften und auch aus der zur gleichen Zeit aufblühenden epischen Dichtung geistlichen Inhalts. Der Spielplatz, auf dem sich Szene neben Szene reiht, fordert immer mehr Raum. Das Drama wächst, nach Inhalt und Umfang, aus der Kirche hinaus, und da ist es der Markt oder sonst ein Platz der Stadt, der das zahlreiche Personal der großen Passionsspiele und zugleich die Menge der Zuschauer zu fassen vermag. Während sich

im deutschen Drama des 12. und des 13. Jahrhunderts die internationale christliche Weltanschauung manifestiert, geben die Spiele des ausgehenden Mittelalters zugleich mit solcher Realisierung eines abstrakten Glaubensgebäudes das glanzvoll üppige Bild der irdischen Macht deutschen Bürgertums. Die Zünfte wetteifern in der Ausschmückung der Stationen des Heils- und Leidensweges Christi, der Apparat wird immer größer, das Spiel wird organisiert, mechanisiert. Das Drama als Dichtung kann dabei nur wenig gewinnen. Denn mit der Ausdehnung der Spiele auf eine riesige Bühne geht notwendigerweise eine Vergröberung der darstellerischen Mittel Hand in Hand. Das Drama ist Spieltext, durch Tradition diktiert und begrenzt, wandelbar jedoch in einigen Partien weltlichen Inhalts, für die das Können der Autoren hinreicht und denen die Neigung des Publikums gehört.
Das ist, in knappen Zügen, der Weg, den uns die Dokumente führen werden. Aus Kirche und Klosterschule auf den Marktplatz: der Bürger löst den Kleriker und Scholaren ab. Und: das Singspiel geistlicher Künstler wird Schauspiel bürgerlicher Dilettanten.

Im Kloster St. Gallen, einer der Hochburgen geistlicher Gelehrsamkeit und Kunstübung, schuf im Anfang des 10. Jahrhunderts Notker der Stammler (um 830—912) die für die Entwicklung der abendländischen Musik epochemachende Form der Sequenz, indem er zu den jubilierenden Tönen des „Alleluia" im Graduale der Messe neuen Text erfand und die musikalischen Themen frei ausgestaltete. Etwa zur selben Zeit notierte sein Mitbruder Tutilo (gest. 915) die ersten Tropen, umschreibende Textausschmückungen für bestimmte Stellen der Liturgie, durch die ebenfalls der Weg über den engen Rahmen des rituellen Wortes hinaus zu freierem poetischen Ausdruck geöffnet wurde; auch den Tropen gab man neue, passende Melodien. Solche Tropen waren es, in denen nach dem 16. Kapitel des Markus-Evangeliums die Begegnung der Frauen mit den Engeln am Grabe geschildert wurde, und zwar in lateinischem Dialog, durch zwei einander antwortende Chöre: „Wen suchet ihr im Grab, ihr Christinnen?" — „Jesum von Nazareth, den Gekreuzigten, ihr Himmlischen." — „Er ist nicht hier, er ist auferstanden, wie er vorausgesagt; gehet, meldet, daß er vom Grab erstanden ist." Damit aus diesem oratorienhaften Zwiegespräch eine dramatische Szene würde, bedurfte es noch der Aktion, des Handlungsvorgangs. Er ergab sich aus dem Ritus, in dem die christliche Kirche, ähnlich wie andere Religionsgemeinschaften, zur Versinnlichung des Heilswortes mimische Elemente ausgestaltet hatte. Man pflegte am Karfreitag den Leib des Herrn zu bestatten: neben dem Altar wurde das Kreuz, in Tücher gehüllt, niedergelegt. In der Frühmesse des Ostersonntags wurde

diese Grabstätte wieder aufgesucht: Engel sitzen da und zeigen den Marien die leeren Tücher. Indem nun der Wechselgesang von den Chören auf die handelnden Sängergruppen (Engel, Marien) überging, entstand die erste Szene des geistlichen Dramas.

Noch im Rahmen der Liturgie begann die Erweiterung, für die sich der Text in der Bibel, in Antiphonarien und Troparien darbot. Die Frauen sangen auf dem Weg zum Grabe: „Wer wird uns den Stein vom Grabe wälzen?" Nach Matthäus 28, 6 richtete der Engel die Aufforderung an die Marien: „Kommet und sehet die Stätte, wohin der Herr gelegt war" — dabei hob er die Tücher auf — „gehet schnell und saget seinen Jüngern an, daß der Herr erstanden ist." Auch der Rückweg vom Grabe wurde durch geeigneten Gesang begleitet. Da man sich streng an den Text hielt, wurden zuweilen auch epische Bestandteile („Und sie sprachen zueinander") mit vorgetragen. So auch in der häufig aufgenommenen Sequenz vom Osteropfer („Victimae paschali"). Aber gerade diese Sequenz führte mit ihrem Dialog zu weiterer Individualisierung. Die Frage des Chors an die vom Grab kommenden drei Marien: „Sage uns, Maria, was sahest du auf dem Weg?", beantwortet die erste: „Das Grab des lebenden Christus und die Glorie des Auferstehenden habe ich gesehen"; die zweite: „Die himmlischen Zeugen, Schweißtuch und Gewänder" — hier hob sie das Linnen empor; und die dritte: „Auferstanden ist Christus, meine Hoffnung; er wird den Seinen nach Galiläa voranschreiten". So kam man vom Chor über die Gruppe zur Einzelperson.

Neue Gestalten traten hinzu. Petrus und Johannes laufen zum Grab; dieser Wettlauf (Joh. 20,4), dessen später betonte Komik wohl von Anfang an einen heiteren Ton in die ernste Feier brachte, konnte mit der Handlung dadurch fester verbunden werden, daß die Jünger an Stelle der Frauen die Tücher vom Grabe brachten. Noch eine zweite Szene nach dem Johannes-Evangelium (20, 14—16) wurde eingefügt, das Erscheinen Christi vor Maria Magdalena. „Weib, was weinest du? Wen suchest du?" — „Herr, hast du ihn weggetragen, so sage mir, wohin du ihn gelegt hast, und ich will ihn holen." Er antwortet nur: „Maria". Da erkennt sie ihn: „Rabbi!" Der dramatische Dialog der Osterfeier hatte damit seine vollkommenste Form erreicht: Gespräch zweier einzelnen Personen. Und Christus selbst hat nun die Bühne des geistlichen Dramas betreten, auf der er bisher nur im Bild oder als Puppe in der Krippe des Weihnachtsspieles erschienen war.

Wie am Ostertag das Grab, so war zu Weihnachten die Krippe Mittelpunkt liturgischer Feiern. Um sie bewegten sich die frohen Tänze, die sich an das Alleluia der Messe anschlossen. Aber nicht die zum Teil wohl recht weltlichen Freudengesänge der Tanzenden, die durchaus nicht den Beifall einer strengeren

Geistlichkeit hatten, führten zur dramatischen Szene, vielmehr auch hier, wie beim Osterfest, die Liturgie selbst und ihr tropisch erweiterter Bibeltext. Ein Geistlicher als Engel sang die Verkündigung nach Lukas, andere Geistliche schritten als Hirten singend zur Krippe und beteten dort stumm an, während die Messe gelesen wurde. Dann fragte der Chor: „Sagt uns, ihr Hirten, was habt ihr gesehen ...“, und die von der Krippe zurückkehrenden Geistlichen antworteten: „Wir sahen das Kindlein, in Windeln gewickelt ...“. Für die Anbetung selbst, also gerade für den wichtigsten Akt, bot das Weihnachts-Evangelium keinen Text; so übernahm und variierte man den der Osterfeier: „Wen suchet ihr in der Krippe?“ — „Den Erlöser Christum, den Herrn, das Kind in Windeln gewickelt.“ Hier hoben die Geistlichen, die, als Hebammen an der Krippe gedacht, für die nur bildlich dargestellte Heilige Familie das Wort führten, die Christkindpuppe empor und wiesen zugleich auf das Bild der Maria: „Es ist hier, das Kindlein, mit Maria, seiner Mutter ... Geht hin und verkündet, daß es geboren ist. Alleluia!“

Diese Weihnachtsfeier, die sich im 11. Jahrhundert namentlich in Frankreich entwickelte, wurde bald mit dem Magier- oder Dreikönigspiel des 6. Januar verknüpft, das zu dramatischer Bewegung, zu theatralischer Ausschmückung viel mehr Gelegenheit bot. Ursprünglich zogen die Könige hinter dem Stern her, der über ihnen an einem Faden schwebte oder an einer Stange von einem Chorknaben vorausgetragen wurde, brachten stumm ihre Gaben dar und schritten unter Chorgesang zurück. Damit vereinigte man die ältere Krippen-szene. Hinzu kam ferner ein Engel, der die Könige davor warnt, zu Herodes zurückzukehren. Und endlich trat er, der hier schon drohend hinter der Szene stand, selbst auf und stellte sich in allem königlichen Glanz in den Vordergrund: Herodes, der große Gegenspieler. Er war es, der dem Dialog dramatisches Leben gab, er drängte auch, als weltliches Element, das Spiel aus Kirche und liturgischer Feier in andere Kreise. Als ein König kam er nicht allein, sondern mit Gefolge; und die Phantasie des geistlichen Dichters, bisher an die biblische Überlieferung gefesselt, begann in dieser Szene freier zu walten: Herodes wird der rittermäßige „herre“, der seine Boten zu den Königen und zu den Schriftgelehrten schickt; er berät sich mit seinem armiger (Waffenträger), der ihm beim Ausbleiben der Könige zum Kindermord rät, dem Einbläser, als welcher er in einem späteren Spiel tatsächlich mit einem Blasebalg an Herodes herantritt. Der Kindermord und die Klage der Mütter, vertreten durch Rachel, schlossen sich sinngemäß an jene Szene an — am 28. Dezember war ja der Tag der Erinnerung an das Leiden der unschuldigen Kindlein.

In diesen liturgischen Oster- und Weihnachtsfeiern war die Form des geistlichen Dramas geschaffen. Die lateinischen Dialoge, von Geistlichen in einer

durch Attribute (Palmzweig, Kreuz, Krone usw.) angedeuteten Verkleidung singend vorgetragen, wurden durch Chorgesang verbunden, der auch einzelne Handlungen begleiten konnte; durch ihn wurde später den der Kirche entwachsenen Spielen noch der Charakter kirchlicher Feiern gewahrt. Szene fügte sich an Szene, gespielt im Chorraum der Kirche, wo die Mitwirkenden nebeneinander ihre Plätze hatten. Dieses Nebeneinander, diese Simultanbühne, die alle Schauplätze und — mit wenigen Ausnahmen — auch alle Darsteller gleichzeitig sichtbar werden und bleiben ließ, bestimmte auch in Zukunft die dramatische Technik, die ganze Kompositionsform der Spiele.

Manche andere dramatische Dichtung, die uns verloren ging, mag damals entstanden sein, angeregt durch die dramatischen Feiern der beiden höchsten Festtage und gespeist aus den Quellen der reichen geistlichen Poesie des 11. und 12. Jahrhunderts. Wenn wir aus Regensburg im Jahre 1194 von einer Darstellung des Weltanfanges mit Luzifers Sturz, Paradies, Sündenfall und Prophetenspiel hören, wenn aus Riga vom Jahre 1204 die Aufführung eines großen alttestamentlichen Spiels mit regelrechten Kampfszenen berichtet wird, so müssen wir annehmen, daß solche Leistungen nicht vereinzelt waren. Aus deutschem Sprachgebiet ist uns nur ein Werk des 12. Jahrhunderts erhalten, das sich in Stoff und Form deutlich von den liturgischen Feiern abhebt: das Tegernseer Spiel vom Antichrist, ein gewaltiges Weltanschauungsdrama, in dem sich der grüblerische Ernst der auf die letzten Dinge gerichteten Menschheit eines Kreuzzugjahrhunderts mit dem leidenschaftlichen Eifer der kirchenpolitischen Bewegung eint.
In Abschnitt II wird von diesem lateinischen Werk ausführlicher zu sprechen sein wie auch von einigen weiteren Spielen der Zeit, die man als Schuldramen bezeichnen kann. Denn es waren die Klosterschüler, die hier das liturgische Drama fort- und ausbildeten, indem sie in die Prosa der Sequenzen, Antiphone und Responsorien ihre lateinischen Lieder einfügten. Namentlich im Weihnachtsspiel begegnen uns neben der Prosa des Urdramas schon bald Hexameter und die neue Form gereimter strophischer Verspartien. Auf die Mitwirkung der Schüler weist auch die Ausgestaltung des Szenischen. In einem Benediktbeurer Weihnachtsspiel des 13. Jahrhunderts ist wie im Antichristdrama das Wirken eines Dramatikers spürbar, dem die Gestalten mehr als nur Oratoriensänger sind. Sie sind durchaus *gesehen*, in ihrer eigenen Bewegung und in ihrer ganzen Atmosphäre. Und wenn in diesem Spiel Balaam auf einer Eselin reitet und ein Knabenbischof auftritt, so weist auch das auf jene Kreise der Klosterschüler hin, die theatralische Spiele außerhalb des rituellen Dramas zur Belustigung und Unterhaltung pflegten.

Hier war die rechte Theaterluft, die das fromme Spiel üppig wuchern und manchen weltlichen Trieb aus dem heiligen Stamm aufbrechen und blühen ließ. Aus den schlichten Oster- und Weihnachtsfeiern werden Oster- und Weihnachtsspiele. Der Handlungs- und Personenkreis erweitert sich. Im Benediktbeurer Osterspiel (um 1225) erbitten die Juden Grabwächter. Neben Pilatus erscheint sein Weib. Der Marienszene der alten Osterfeiern geht ein Salbenkauf voraus, dem apotecarius wird eine geldgierige Frau gesellt. Neben und gegen Christi Partei, die in den alten Osterfeiern ausschließlich zu Wort kam (Marien, Engel, Jünger), treten nunmehr die Antagonisten auf: Juden, Pilatus, Soldaten — in Spiel und Gegenspiel belebt sich die Bühne.

Ein anderes Spiel derselben unschätzbaren Benediktbeurer Handschrift enthält in den jüngeren Zusatzpartien auch deutsche Verse. Es umfaßt die Ereignisse von der Berufung der Jünger bis zur Kreuzigung und Beweinung Christi, ist mithin bereits Zeugnis der dritten Entwicklungsstufe: von der Osterfeier über das Osterspiel zum Passionsspiel. Die Klagen der Maria unter dem Kreuz sind hier breit ausgeführt, lyrische Gesangspartien aus dem Geist der Muttergottesverehrung, die alle Dichtung jener Zeit erfüllt und in der bildenden Kunst den stärksten Ausdruck in der Pietà fand. Die Klage unter dem Kreuz geht auf eine Sequenz des 12. Jahrhunderts zurück, die im Benediktbeurer Spiel mit mehreren anderen, deutschen und lateinischen Strophen verbunden ist. Und die Klage ist nicht bloß Gesangseinlage, sondern fest mit der Handlung verknüpft: Maria wendet sich an die Soldaten, an die weinenden Frauen und an Johannes, den sie in ihre Arme schließt.

Noch eine zweite Szene ist gegenüber dem übrigen Text weit ausgebaut: das Weltleben der Maria Magdalena und ihre Bekehrung. In Magdalena ist die sündige Welt verkörpert, von der Christi Tod erlösen soll; die Szene ist mithin, solange der Sündenfall nicht dargestellt wird, gleichsam das Gegenstück zur Passion. Aber nicht das allein bewog die Dichter zur Schilderung des Weltlebens: es ist die verbotene Frucht, die hier lockt. Hier kann der geistliche Dichter mit den glühenden Farben heimlicher Liebesleidenschaft malen, und hier wird ein Stück Zeit- und Sittengeschichte geschildert: im französischen Drama des 16. Jahrhunderts tritt da die Dame, die große Kurtisane, auf die geistliche Bühne, läßt sich von ihrer Zofe den Haarpuff richten, den Ohrschmuck reichen, den glänzenden Leib mit allen Mitteln raffinierter Toilettekunst für ihren Kavalier à la mode bereiten. Und so kommt Maria auch schon im Benediktbeurer Passionsspiel zum Krämer, um Schminke zu kaufen: „Chramer, gip die varwe mier, Diu min wengel roete, Da mit ich di jungen man An ir danch der minnenliebe noete!" Sie lockt Mädchen und Männer zum Liebesspiel, sie wird sich wohl auch bei dem Kehrreim „Seht mich an, Jungen man! Lat mich

eu gevallen!" herausfordernd im Tanzschritt bewegt haben. Geist und Rhythmus der weltlichen Dichtung, der Minnelyrik und der Vagantenpoesie, lebt in den lockeren Liedern dieses Auftritts, dessen Umfang (mehr als 100 Verse) in keinem rechten Verhältnis zum Ganzen (an 300 Sätze und Verse) steht. Gerade in dieser Szene nahe mit dem Benediktbeurer Spiel verwandt ist das nur fragmentarisch überlieferte Spiel einer Wiener Handschrift, das auch noch ins 13. Jahrhundert zurückreicht. Das Lied an den Krämer kehrt hier als Auftrittslied der Magdalena wieder, ebenfalls zweisprachig, und hier strenger im Versmaß des lateinischen Textes übersetzt, so daß sich auch der deutsche Text zu der leicht eingehenden Coupletmusik singen ließ, die den dafür gebrauchten Ausdruck „Buffo-Arie" in der Tat nahelegt. An den Gesang „Mundi delectatio" schließt sich ein deutsches Liedchen an, das im Stil der Dorfpoesie, der Lieder der „niederen Minne" gehalten ist und selbst an Walthers „Unter der linde" denken läßt: „Ich liez minen mantel in der auwe, Do begonde vragen min vrowe, Wo ich gewesen were. Waz wolt sie min? Sol ich mines libes niht gewaltig sin?" Und der Jüngling, der ihr hier samt zwei ermunternden Teufeln gesellt ist, singt den Kehrreim: „Ja du, ja du, ja du, schönes fröwelin!" Nach seinem mutmaßlichen Szenenbestand, vor allem nach seinem Stil bedeutet das Wiener Spiel abermals einen Schritt vorwärts. Im Osterspiel von Benediktbeuren war nur im Marschlied der Grabwächter der Refrain halb deutsch. Im Passionsspiel der gleichen Handschrift erklingen bereits ganze Strophen in deutscher Sprache: die Freudenlieder der Magdalena, des Krämers Antwort und die Reuegesänge der Büßerin, die Klage der Maria am Kreuz und ein Gesangsdialog zwischen Joseph von Arimathia und Pilatus, der freilich nicht mit Sicherheit dem Spiel zuzurechnen ist. Daneben steht lateinische Prosa. Das Wiener Spiel dagegen ist ganz in Versen geschrieben, und die deutschen Reime überwiegen. Nur die wenigen Worte der Engel und des Herrn sowie ein Klaggesang der aus dem Paradies Vertriebnen sind lateinisch. Der Zuwachs an neuen Szenen — im Wiener Spiel Engelsturz, Paradiesszene und Teufelsspiel neben Magdalenenszene und Marienklage — verschafft dem deutschen Wort Eingang. Ein Teil der Verse ist noch Übersetzung lateinischen Textes, der gleichfalls vorgetragen wird. Und dies war der Weg, der überhaupt zum deutschen Drama führte: Übertragung der lateinischen Sätze für die Laien unter Beibehaltung des mit der Musik verbundenen, den liturgischen Charakter wahrenden Urtextes. Nicht überall freilich lösten deutsche Reime die lateinischen ab, so wie ja auch die alte Form der knappen liturgischen Prosagesänge keineswegs überall durch die jüngeren, gereimten Versspiele verdrängt wurde, vielmehr im Rahmen der Liturgie fortbestand. Für das geistliche Drama als solches lag die Zukunft bei den deutschen Spielen;

die Geschichte der hier beheimateten lateinischen wird an anderer Stelle unseres Werks dargestellt.

Deutsche Spiele: das heißt nicht, daß die lateinische Sprache völlig verschwindet; für das ganze geistliche Schauspiel der kommenden Zeit bleibt dies die Regel: man singt lateinisch, die traditionellen Worte zu den alten Melodien, und spricht deutsch, und zwar immer deutsche Reimverse.
Gleich das älteste der uns überlieferten zehn Osterspiele aus dem 13. bis zum 15. Jahrhundert, das Spiel von Muri im Aargau (13. Jahrhundert), macht eine Ausnahme: es ist rein deutsch. Ist es das Bruchstück einer umfangreichen Produktion gleicher Art? Bei der mangelhaften Überlieferung wäre das an sich möglich. Da aber das Spiel auf die spätere Entwicklung keinen Einfluß gewann, so ist es wahrscheinlicher, daß hier eine starke poetische Natur aus eigener Kraft ganz abseits, wenn auch mit Kenntnis der älteren Osterspiele, das deutsche Drama schuf. Nur Bruchstücke sind erhalten, Szenen zwischen Pilatus, Juden und Soldaten, Teile der Höllenfahrt und des Marienspiels mit Auftritten des Krämers. Die Krämerszenen sind besonders plastisch. Zuerst erteilt Pilatus dem Krämer gegen Abgabe die Erlaubnis, seinen Kram aufzuschlagen; dann werden die Waren angepriesen, Medikamente für Liebhaber und Schminken für die schönen Frauen; dabei schaut sich der Krämer um und nennt Namen derer, die er wohl unter den Käufern zu finden hoffte — vielleicht Anspielungen, die belacht wurden; wir verstehen sie aber nicht mehr. Geschrieben ist das Drama in einem Deutsch, das dem der mittelhochdeutschen Dichtung in ihrer besten Zeit nahe steht. Wie die epische Dichtung jener Tage kennt und benutzt der Verfasser des Spiels auch die Reimbrechung, die Verteilung des Reimpaares auf Rede und Gegenrede, Sprecher und Widerspruch, eine Technik, die ja gerade im dramatischen Dialog eine lebendigere Verknüpfung der Reden brachte, von der aber die deutschen Dramatiker des Mittelalters sehr selten Gebrauch machen.
Regel, wie gesagt, ist die Verbindung von lateinischem Text mit deutschen Übersetzungen und Erweiterungen. Ihr entsprechen, nach dem Fund- oder Aufbewahrungsort der Handschrift benannt: Trierer, Innsbrucker, Berliner, Wiener Spiel und zwei Erlauer Spiele aus dem 14. Jahrhundert, Wolfenbüttler, Sterzinger und Redentiner Osterspiel aus dem 15. Jahrhundert. Das Trierer Spiel enthält den lateinischen Text der alten Osterfeiern für vier Szenen: Gang der Marien zum Grab, Gespräch mit den Engeln, Rückkehr der Frauen, Erscheinung Christi vor Maria Magdalena. Den einzelnen lateinischen Gesängen folgt jeweils eine deutsche Übersetzung, auch da in Reimversen, wo im Lateinischen Prosa steht. Gleich hier wird die Schwerfälligkeit der Reimpaar-

übersetzung spürbar. Der Wunsch möglichst getreuer Wiedergabe des Originals und der Zwang, auch den kürzesten Ruf, die kleinste (gesungene) Anrede durch zwei gereimte Verse auszudrücken, führte zu redseliger Breite und öden Flickversen. „Da spraechen zwene engel claer Genczlychen vor ware" — so sagt hier Maria, so oder ähnlich werden hundert andere nach ihr auf der Passionsbühne sprechen. Wo in der Erscheinungsszene der Herr das eine Wort „Maria!" singt — und in der Melodie seiner Stimme liegt all die bezwingende Gewalt, die der Maria die Augen öffnet —, da folgt dann das unbeholfene, ausdeutende Reimpaar: „Maria, du salt dych vorsynnen, Und myrcke, wer dych nenne!" Mannigfach wird diese Anrede variiert; im Wiener Spiel: „Maria, sich an das antlutze mein, Ich bin Jesus der meister dein"; im Wolfenbüttler Spiel: „Maria, ik bin dit unde troste dy, Du bist van allen sunden vri". Eigenartiger ist der freie deutsche Text zu Christi Frage: „Mulier, quid ploras? quem quaeris?" Einen wirksamen Kontrast zu Marias Trauer schafft das Trierer Spiel mit Christi volksliedmäßiger Anspielung auf das Warten des verliebten Mädchens: „Ist dyt gueder frauwen recht, Das sy hy geynt schercʒen als eyn knecht Als frue in dyssemme gartten, Als ab sy eyn jungelynges were warten?" Die Verse kehren in fast allen Oster- und Passionsspielen mehr oder weniger wörtlich wieder, und ihre Wandlung ist für den Stil manches Spiels charakteristisch. Im Innsbrucker Spiel, wo Maria antwortet: „Wor umm schrigestu mich an?", verstärkt Jesus seinen scheinbaren Verdacht heimlicher Buhlschaft, indem er noch einmal sagt: „Ezwar er muz dir lib sin, Daz du so quelst den lib din". Der Verfasser des Wiener Spiels geht mit dem, diesem ganzen Werk eigenen Realismus und im burlesken Ton der Vagantendichtung von der Gärtnergestalt Christi aus, der Magdalena fragt, warum sie im Garten herumlaufe, „recht als sie des krautes warte", und auf Marias Frage nach dem Herrn zur Antwort gibt: „Ich kan dein ja nicht gewarten, Ich muß graben meinen garten; Ich bereite meinen pastarnack, Und stopfe den in meinen sack Und wil damite zu markte laufen Und mir des brotes kaufen, Daß ich ernere meinen leip Gein diser osterlichen zeit." Der Kontrast ist hier also gröberer Art: die Seelennot Marias begegnet dem fürs leibliche Wohl sorgenden Gärtnersmann. Und noch gröber dann — der Ausblick sei erlaubt — im späten Egerer Passionsspiel: „Du verderbst mir das gras: Ich sag dir das an allen has, Du hast mirs an allen stetten In die erdt nider getretten; Darumb las dirs nit wider farn, Oder ich wolt dir die streich nit sparn."

Bei allem Unterscheidenden in Tonart und Ausdruckswahl sind die Spiele doch alle eng miteinander verwandt; ein Stammbaum läßt sich bloß darum nicht aufrichten, weil uns viele Zwischenglieder fehlen; es sind ja nur Bruchstücke eines viel größeren Bestandes geistlicher Dramatik, die uns überliefert

sind. Ohne weiteres aber läßt sich nahe Verwandtschaft bei den drei Spielen aus Innsbruck, Berlin und Wien annehmen. Sie sind in Ostmitteldeutschland entstanden und haben starken spielmännischen Einschlag. Das Innsbrucker Spiel (um 1330) stammt aus dem Hennebergischen, etwa aus Schmalkalden, wo eine lebhafte Spieltradition bestand. Gegenüber dem Trierer Spiel nimmt der deutsche Text hier einen viel breiteren Raum ein und macht sich für weite Strecken vom Lateinischen völlig frei. Ein Vorredner eröffnet das Spiel, das mit den Szenen um Pilatus, die Juden und Grabwächter beginnt und die Höllenfahrt erst nach der Auferstehung darstellt. Gleich die erste Handlung zeigt die typische Form dramatischer Technik, wie sie sich durch das Nebeneinander der Simultanbühne ergab. Zuerst zieht Pilatus ein, um zu Gericht zu sitzen, „das alle Juden müssen swiczen". Die Juden beginnen auf ihrem Bühnenplatz mit einem kauderwelschen Auftrittsgesang, ziehen zu Pilatus und erbitten Wachen. Die Wächter sind aber nicht gleich zur Hand, sondern nehmen wieder einen anderen Bühnenplatz ein. Ein Bote wird ausgeschickt; wir begleiten ihn zu den Wächtern, deren einer für alle die Erklärung zur Bereitschaft abgibt. Der Bote kommt zu Pilatus zurück und meldet, daß die „Ritter" kommen wollen, Pilatus schickt ihn abermals aus, uud nun endlich bringt er sie heran! Umständlicher kann eine völlig nichtige Handlung kaum komponiert werden; aber die Simultanbühne mit ihren Standorten braucht diese Flächenkomposition, sie braucht Bewegung. — Die Höllenfahrt bringt burleske Auftritte: die Seele eines Bäckers, der seinen Broten etwas vom Teig abzwackte, will mit den Erlösten aus der Hölle hinauswischen, wird aber vom Teufel festgehalten; Luzifer schickt Satan aus, neue Seelen zu fangen, Papst und Kardinäle aus Avignon, Patriarchen und Legaten, Kaiser, Könige, Fürsten — eine ganze Liste derer folgt, die er für Höllenkandidaten hält. Schon schleppt Satan an seinem Seil den Schuster herbei, der schlecht besohlte, den Kaplan, der's mit zwei Weibern hielt, Wirt, Fleischer, Schneider, Buhler — den aber läßt Luzifer wieder laufen: „Komt her in dy helle myn, Wir musten alle kebes kinder sin" — eine Wendung, die im Wiener und Erlauer Spiel noch deutlicher und zwar mit Bezug auf Geistliche wiederkehrt: „Chumet er zu der muter min, Er machet mir iht ein bruderlin." — Noch possenhafter ist des Krämers Szene. Als rechter Marktschreier begrüßt er sein Publikum: „Got grüß uch ir hirn (Herrn) ubir al, Alz sprach der wolf und kuckte in den genßestal." So geht es im weltlichsten Ton zwischen ihm, den Knechten Rubin und Pusterbalk und seiner Frau Antonia fort, bis man durch die Ankunft der drei Marien daran erinnert wird, daß ja das Drama von Christi Auferstehung gespielt wird! Aber der Krämerulk erhält damit nur neues Leben. Rubin wird ihnen entgegengeschickt, und dieser Hanswurst wird bei der Begrüßung der Damen

damals so wenig seine lächerlichen Kratzfüße gespart haben wie seine spätern Vettern auf der Bühne der wandernden Komödianten in ähnlichen Fällen. Der Krämer verkauft die Salbe zu billig, seine Frau erhebt Widerspruch, die Eheleute zanken und prügeln sich. Schließlich brennt Rubin mit der Frau durch — und endlich können nun die ernsten Szenen am Grab, in herkömmlicher Weise lateinisch und deutsch, gespielt werden. — Überdeutlich ist in den komischen Szenen der Einfluß der fahrenden Scholaren. Aus ihren Kreisen stammen auch Verse wie die der Kaufmannsfrau, die Rubin bittet, sie nicht in die Schule zu führen: „Kom ich in daz schulhus, Ich kome nymmer mait eruz“. Hier hatte man auch sein Vergnügen daran, einen Kaplan vom Teufel holen zu lassen, und die politischen Anspielungen auf das Exil von Avignon und den ewigen Streit zwischen Kaiser und Papst, der eben um 1330 unter Ludwig dem Bayern besonders unversöhnlich entflammte, passen gut in das literarische Bild eines weltkundigen Klerikers. „Dy pristere und dy schulere“ waren es denn auch, die das Werk aufführten.

Das Wiener Osterspiel, im Schlesischen, etwa im Bezirk Oppeln beheimatet, hat mit dem Innsbrucker Szenen und ganze Verspartien gemein. Als anmutigen poetischen Akzent neben Derb-Komischem begrüßt man — gleichviel woher sie entlehnt sein mögen — Verse wie die der Magdalena, die in ihrer Freude über Christi Auferstehung sagt: „Des bin ich einem swebenden vogel gleich Und bin in allen vreuden reich“ — aber gleich hinken zwei leere Verse nach: „Und bin auch vreuden vol, Sint es komen ist also“. Als geschmacklose Entartung erscheint uns die Behandlung des Wettlaufs der Jünger; doch liegt sie in der gleichen Linie der Verweltlichung unter Spielmannseinfluß, auf der wir schon andere Szenen fanden. Johannes wettet um ein Pferd, Petrus um eine Kuh, er sei schneller, und dann beginnt ein lächerliches Rennen mit Gestolper, Schimpfen und Stöhnen. „Doch welte ich gerne trinken“, meint Petrus, und diesen Einfall hat der Bearbeiter des Sterzinger Spiels aufgegriffen, um nun den Jüngern, die doch vor Begier nach der Bestätigung des Auferstehungswunders brennen und — rennen sollten, tatsächlich eine kräftige Stärkung aus dem Fläschchen zu gestatten. Mehr noch: die beiden frommen Männer, die am Grab des Erlösers gestanden haben, wenden sich zum Publikum und bezichtigen sich, voreinander warnend, gegenseitig des Diebstahls. Es ist nur folgerichtig, wenn Petrus nach solchem Spielmannsstreich die Zuschauer an einen verweist, der ihnen „ein Neitharten var“ erzählen könne, also eine jener derben Schwänke, die über den ritterlichen Dorfpoeten Neidhart im Umlauf waren und uns noch begegnen werden.

Vom Berliner Spiel liegen nur Fragmente vor. Das Wolfenbüttler hält sich eng an die lateinische Vorlage. In einem der Erlauer Spiele, die

das beim Publikum natürlich beliebte humoristische Element stark betonen, ist die Krämerszene auf rund 900 Verse (gegen 42 in Wolfenbüttel) angewachsen. Ausdrücke und Bilder, deren sich da Krämer und Frau, Rubin und Pusterbalk bedienen, könnten im Fastnachtsspiel drastischer und saftiger kaum sein. Mit einem „geistlichen" Drama hat es der Gesinnung nach nichts mehr zu tun.

Anders das mit seinen 2023 Versen umfangreichste dieser Osterspiele, das Redentiner (1464), dessen Teufelsszenen, so fest sie auch in der Tradition wurzeln, nicht bloß belustigen wollen, sondern in kunstreicher Steigerung zu einem ernsthaften Konflikt führen. Denn nachdem alle Teufel ihre Beute gebracht haben, fehlt doch noch Satan, und Luzifer ist schon ernstlich um das Schicksal seines Lieblings besorgt — da erscheint er und bringt nichts geringeres als einen Geistlichen. Der wehrt sich, schon auf dem Weg, und dem Höllenfürsten heizt er mit seinen Worten so sehr ein, daß Luzifer ihn wieder aus der Hölle hinaus wünscht, ja sogar Satan in Ungnade fallen läßt und seinen treuesten Diener dem Priester, dem gemeinsamen Feind preisgibt. Jesus triumphiert in seinem geistlichen Knecht zum andern Mal über die Hölle, und Luzifer räumt das Feld. Nicht allein durch solche ernste Wendung zeichnet sich das Spiel aus, als dessen Verfasser man Peter Kalff nennt, Zisterzienser im Kloster Doberan, zu dem Redentin (nördlich Wismar) gehörte. Auch die einzelnen Gestalten sind viel plastischer als anderwärts, die Teufel, die armen Sünder oder die Grabwächter im ersten Teil des Spiels. In diesen Wächtern ist das entartete Rittertum der Zeit gut karikiert. Des einen Schwert heißt Mummink — in Erinnerung an das Schwert Miming der Heldensage —, der zweite Ritter nennt sich stolz Howeschilt (Hau den Schild), des dritten Schwert heißt Klynghe, und von Morden, Keuchhustenheilen und Rippenknacken prahlen sie alle vier, um dann schleunigst einzuschlafen und, halb im Traum, alle Wächterrufe zu überhören. Diese Szene erhält ihren besonderen poetischen Reiz durch die lokalen Beziehungen: in den Schlaf der Ritter spukt, im Weckruf des Wächters, ein Schiff zwischen der Insel Hiddensöe bei Rügen und der Insel Möen. Überhaupt hat der Verfasser das Spiel, stärker als andere, eingedeutscht und mit dem Ort der Aufführung verbunden. Die Insel Pöl wird genannt und Luzifer schickt seine Gesellen nach Lübeck, wo ein großes Sterben ihnen Beute schaffen werde. Auch die Sprache ist mit Sprichwörtern und volksläufigen Redensarten durchsetzt: „Achter na is dunneber", „Achter na is wiveruwe", sagt Luzifer zum reuigen Sünder, und „Me schal doch horen, wen de olden hunde blecken (bellen)". So ist das niederdeutsche Spiel hinsichtlich Komposition, Charakteristik und Sprache eins der wenigen geistlichen Dramen, die trotz großen Umfanges nicht breit und ermüdend wirken; und wenn von

der alten weihevollen Szene der Osterfeiern hier nichts übrig geblieben ist, so hat doch der Dichter den ernsten Grundcharakter des geistlichen Spiels besser gewahrt als jene Poeten, die hart neben die frommen Mariengesänge die Zoten des Krämers setzten.

Den gleichen Weg der Entwicklung wie das Osterspiel führen uns die Dramen des Weihnachtszyklus. Nur ein deutsches Weihnachtsspiel ist uns, neben Bruchstücken, aus dem 14. Jahrhundert erhalten: das St. Galler Spiel von der Geburt Jesu. Der Text, der in der Gegend von Muri entstanden sein wird und Verwandtschaft mit dem dorther überlieferten Osterspiel zeigt, vereinigt die ältesten Elemente der Weihnachtsspiele mit einer einleitenden Prophetenszene und der Flucht nach Ägypten, verwandt darin dem lateinischen Spiel von Benediktbeuren; dazu kommt als neue Erweiterung die Vermählung Marias, durch die auch Joseph im Rahmen des Ganzen größere Bedeutung erhält. Das durchweg in deutschen Reimpaaren geschriebene Spiel wirkt ganz episch; nur durch die Reden des Herodes wird die Handlung stärker bewegt. Er ist, wie Pilatus im Osterspiel, der „herre" im höfischen Sinn; seine Umgebung heißt ganz im Stil des ritterlichen Epos „mage unde man", und wie eine Dame ihrem Ritter gibt Maria dem Engel Gabriel nach der Verkündigung Urlaub.
Kein anderes Weihnachtsspiel kennt diese adlige Haltung — auch das Weihnachtsspiel kommt aus der geistlichen in eine bürgerlich-bäuerliche Welt —, kein anderes hat rein deutschen Text. Die Übergangsform zweisprachiger Spiele hat sich in zwei Texten aus Erlau erhalten, von denen der eine, ein kurzes Krippenspiel, in der überlieferten Gestalt offenbar falsch kompiliert ist, der andere aber die folgerechte Fortbildung der alten Dreikönigsspiele darstellt, von der Erscheinung der Engel bei den Hirten bis zur Klage Rachels. Aufbau und Ausdruck sind ungeschickt. Die Grausamkeit des Kindermordes wird durch die blutigen Späße eines Narren noch gesteigert. Spielmannseinfluß spürt man, wenn einer der Mordgesellen von einem seiner Opfer sagt: „Das is ains münichs gewesen". Die Heilige Familie erscheint in deutschem Bürgerkleide; vor der Reise nach Ägypten sagt Joseph zu Maria: „Du solt auch mit guten wiczen Her auf den sliten siczen" — die Zuhörer blieben also ganz in ihrer weihnachtlich-winterlichen Welt.
Noch stärker ist diese Tendenz zu realistischer Darstellung der menschlich-bürgerlichen Verhältnisse Josephs und Marias im hessischen Weihnachtsspiel wirksam, das nach älterer Vorlage im 15. Jahrhundert niedergeschrieben wurde. Es ist die Atmosphäre der armen Zimmermannsfamilie, in die wir da versetzt werden. Wo immer Joseph anklopft, wird er grob als Landstreicher abgewiesen, und daß er gar die Leute glauben machen will, seine hoch-

schwangere Begleiterin sei Jungfrau, trägt ihm Spott und Schelte ein. So kommen sie schließlich ins Armenhaus (gemeyne huß), Joseph bringt eine Wiege, das Kind wird geboren, die Eltern singen das Wiegenlied, Joseph tanzt mit dem Knecht Sellenfro um die Wiege, englische Chöre jubilieren, Sänger und Mädchen umtanzen preisend Mutter und Kind — es ist das alte, ursprüngliche Wiegenfest, das vor aller liturgischen Dramatik da war. Ganz volkstümlich sind die Hirtenszenen. Der Knecht, der vom Hirten geweckt wird, glaubt die Engelmär nicht; sein Herr werde geträumt haben, so wie er eben auch im Schlaf aus einer Kuh in ein Schwein verwandelt worden sei. Bei der Anbetung bitten die Hirten um Schutz vor Wölfen, um fette Weiden, um Zwiebeln, Möhren, Lauch und Sauerkraut, der zweite Hirt erbittet Schutz vorm Teufel, dazu Erdbeeren, Brombeeren und allerlei Früchte, der dritte erwartet billige Pflaumen, Hagebutten, Schlehen. Mit allem realistischen Detail wird die Armut der heiligen Familie geschildert. Nicht einmal Windeln sind da, und so gibt denn Joseph ein paar alte, durchlöcherte Hosen her. Als er die Mägde Hillegart und Gutte auf Marias Geheiß herbeiruft, damit sie für das Kindlein sorgen, beschimpfen und verprügeln sie den alten Ziegenbart und geraten sich dann selbst in die Haare. Eine Teufelsversammlung, in der Luzifer für die Störung des Heilswerkes Christi allerlei unflätige Belohnungen in Aussicht stellt, wird durch ein „Silete!" des Engels so unvermittelt beschlossen, wie sie begann — sie ist einfach nach dem Vorbild des Osterspiels eingeflickt. Joseph erhält die Weisung, vor Herodes (der so wenig wie die drei Könige hier auftritt) nach Ägypten zu fliehen; aber statt der Flucht folgt eine burleske Schlußwendung Josephs: „Nu woluff unnd volge mir: Mir woln geen zu dem guden bier!" Der ganze tolle Ulk im Weihnachtsspiel mag uns abgeschmackt erscheinen; aber Weihnachten ist ja vor allem das Fest der Freude; und zum Ausdruck der Freude standen dem Poeten keine anderen Mittel zur Verfügung als derber Spaß, Tanz und Rauferei.

Führte die Verweltlichung hier, vom literarischen Standpunkt aus betrachtet, zur Verwahrlosung der künstlerischen Formen, so erhielt der hohe Ernst des Karfreitags den Spielen dieses Tages durch alle Jahrhunderte hin die strenge Würde und edlere Sprache der liturgischen Feiern. Ob diese Spiele, die wir nach ihrem Inhalt Marienklagen nennen, ursprünglich schon selbständig bestanden, oder ob sie erst aus den Passionsspielen sich als eigene Spiele lösten, ist nicht zu entscheiden. Ihrer ganzen lyrischen Art nach konnten sie für die Entwicklung des Dramas keine Rolle spielen; aber zweifellos wirkte ihr lyrisch-elegischer Ton besonders stark im Gegensatz zu den vorausgegangenen, zumeist sehr rohen Kreuzigungsszenen.

Unter den zahlreichen selbständigen Marienklagen unterschiedlichen Umfanges, die, wie bereits erwähnt, auf eine Sequenz („Planctus ante nescia“) zurückgehen, ist die Klage aus dem Kloster Bordesholm (um 1475) ein Meisterwerk in ihrer einheitlichen ernsten Stimmung. Ausdrücklich wird in einleitender Unterweisung betont, daß es sich nicht um ein Spiel, sondern einen Klaggesang handle, daß die Darsteller weder zu sehr hasten, noch zu stark zögern sollen; feierlich langsame Bewegungen, Einzelheiten der Gebärden und der Kleidung sind vorgeschrieben. Es treten fünf Personen auf: Christus, Maria und Maria Magdalena, Johannes und seine Mutter. Sprechszene, Sologesang und Duett wechseln. Großartig steigert sich die Klage bis zur Bitte Marias an Christum, sie seinen Tod sterben zu lassen. Als er seinen Geist aufgegeben, wirft sich Maria zu Boden, und im Gegensatz zu all den abgemessenen, feierlichen Bewegungen macht dieser jähe Sturz besonders tiefen Eindruck. Groß und feierlich ist auch die Gebärde, wenn Johannes vor Maria knieend mit erhobenem Schwert dreimal ihre Brust berührt.

Auch an anderen kirchlichen Festtagen konnten sich nach solchen Vorbildern dramatische oder wenigstens oratorienhafte Szenen formen. Aber diese Spiele behielten noch mehr als die Marienklagen liturgischen Charakter und hatten für die Entwicklung des Dramas keine Bedeutung — wie ja selbst das Weihnachtsspiel, durch die kalte Jahreszeit in Aufführungsort und -dauer beschränkt, gegenüber den Osterspielen zurücktritt. Außerhalb der Festzyklen jedoch, wenn auch in gewissem Zusammenhang mit Bibeltext und Responsorien der Liturgie, erwuchs aus denselben Vorstellungen, die das Antichristspiel hervorgebracht hatten, das deutsche Drama, das allein jenem lateinischen Werk künstlerisch ebenbürtig ist, das Spiel von den zehn Jungfrauen. Rein deutsch ist es freilich nicht, vielmehr zeigt es jene Mischform von gesungenen lateinischen Responsorien und gesprochenen deutschen Reimpaaren, wie wir sie bereits beim Osterspiel kennen gelernt haben.

Schon im 12. Jahrhundert war die bekannte Parabel des Matthäus-Evangeliums in Frankreich mit Zusätzen in der Volkssprache zu einer kleinen dramatischen Feier ausgestaltet worden, die das gnadelose Schicksal durch Verdammung und Höllenfahrt der törichten Jungfrauen versinnlicht hatte. Der gleiche furchtbare Ernst waltet in dem umfangreichen deutschen Spiel, das im Jahre 1321 in Eisenach aufgeführt wurde und als dessen Verfasser ein Eisenacher Dominikaner gelten darf. Auch ihm kam es darauf an, die Unerbittlichkeit des höchsten Richters denen vor Augen zu stellen, die in der Hoffnung auf den Fürspruch Marias leichthin in den sündigen Tag hinein leben. Vergebens bitten die törichten Jungfrauen um Einlaß zum Freudenmahl, Christus weist sie zweimal zurück, und auch Marias Kniefall und Fürsprache vermögen nichts gegen

sein ehernes Wort: „Hemel un erde sal zuge (vergehen), Mine wort sullen ummer stille ste“; noch einmal, noch inniger fleht Maria, ihr für all die Qualen, die sie beim Kreuzestod des Sohnes litt, die Erfüllung dieser einen Bitte zu gewähren — vergebens! Von Teufeln gefesselt werden die Törinnen, jammernd, sich selbst anklagend und die Menschheit warnend, zur Hölle geschleppt, und ihre Klage verklingt in dem hoffnungslosen „Dez si wi ewiclichen vorlorn“!
Streng ist das Drama komponiert, mit steilem Anstieg und jähem Sturz, der jedoch, mit hoher künstlerischer Sicherheit, einmal gehemmt wird, wenn, schon im Ansturm der Teufel, Maria noch einmal Fürbitte tut. Dagegen ist jede bloß ablenkende Hemmung, etwa der naheliegende Ölkauf beim Krämer, vermieden. Daß die Törichten nach der Verwerfung allein das Wort behalten zur Klage, die ein Drittel des ganzen Werkes ausmacht, ist durch die Tendenz des Verfassers bedingt. Und auch da erreicht er noch eine Steigerung, nicht durch Äußerlichkeiten, wie sie die späteren Dramatiker etwa durch einen recht drastischen Triumph der Teufel gegeben haben würden, sondern durch Erhöhung der Reimversrede zum Gesang lyrischer Strophen, die, vielleicht nach lateinischem Text, in der Form der deutschen Nibelungenstrophe erklingen. In der Charakteristik zeichnet sich der Dichter gleichfalls durch lebensvolle Plastik ohne falsche Übertreibung vor anderen aus. Er begnügt sich nicht mit der Gegenüberstellung zweier Typengruppen: hie kluge, hie törichte Jungfrauen, sondern individualisiert. Unter den Törichten, die ja als tragische Heldinnen die wichtigeren sind, erscheint die erste als Anstifterin des Leichtsinns: Gott will des Sünders Tod nicht, also: „lazt uns den bal und die spelsteine hol“. Die zweite wiederholt nur zu willig den Hieb der ersten gegen die „alden tempeltreten“, die Betschwestern. Die dritte, aus dem Schlaf aufgeschreckt, ist ängstlich, zweifelt, wird aber von der vierten sogleich beruhigt. So erhalten sie alle ganz persönliche, menschliche Züge. Christus erscheint strenger als sonst irgendwo; doch gibt ihm der Dichter ein sanfteres Wort, als er ihn zur Mutter sprechen läßt. Maria ist die Gütige, und es ist ein besonders feiner Zug, daß sie bei ihrer Fürbitte für die Törinnen vor Christus von „unser beider Bitte“ spricht: so fühlt sich die Gottesmutter auch noch mit den verworfenen Schwestern eins. Den Teufeln endlich fehlen alle grotesken oder komischen Züge; auch bei ihrem Auftreten wird der ernste Grundton des Ganzen gewahrt.
Das Spiel des Mittelalters, trotz Christi Leiden untragisch, da es mit dem Auferstehungsjubel endet, wird hier einmal zur Tragödie, einer eindrucksvolleren noch, als später das Redentiner Osterspiel, dessen Teufelsszene ja auch den tragischen Zwiespalt von Gut und Böse betont und in den Schlußbetrachtungen Luzifers den Abgrund aufreißt, der ewig und hoffnungslos unter der Gnadenbrücke aus der irdischen in die himmlische Welt klafft. Im Anti-

christspiel hatte schließlich eine göttliche Faust den Widerchrist zerschmettert. Im Jungfrauenspiel aber donnerte nur das „Sie sind gerichtet“, und das „Gerettet“ von oben blieb aus. War das nicht Sturm gegen das geschlossene Heilsgebäude der christlichen Kirche? Nein, denn die Schrift läßt keinen Zweifel darüber, daß am jüngsten Tag unerbittlich Gericht waltet. Dem Laien mußte hier freilich der Ring von Sündenfall und Erlösung gesprengt erscheinen, der Zuschauer, der sich in der Gnade Christi, in der Fürsprache Marias gesichert wissen wollte, der die ganze Welt nur als die Einheit göttlichen Wesens sah, in dem auch er als geringstes Teilchen nicht verloren gehen konnte: er sah sich plötzlich vor jenen Abgrund gestellt, und die grausame Hand des tragischen Dichters stieß ihn hinab.
So ist es wohl glaubhaft, daß Landgraf Friedrich von Thüringen bei der Gnadenverweigerung zornig aufstand und von der Aufführung hinwegging mit den Worten: „Was ist der Christenglaube, wenn der Sünder nicht durch die Fürbitte der Jungfrau und der Heiligen Gnade finden kann!“ Nach fünf Tagen starb er, erschüttert von dem Erlebnis.

Die schlichte Größe, der strenge Stil dieses Werkes gingen dem mittelalterlichen Drama bald verloren. Die allgemeine Tendenz zur Wirkung in die Breite, die bereits im 13. Jahrhundert Tonart und Gehalt der Predigten zu verwandeln begann und sich an den mächtig aufwachsenden gotischen Domen in vielfältigem Skulpturschmuck auswirkte, diese in dem gewaltigen Aufstieg der bürgerlichen Schichten gegründete Tendenz ließ auch die geistlichen Spiele immer mehr zu großen Spektakelstücken anschwellen. Unabhängig voneinander vollzog sich diese Entwicklung in den einzelnen christlichen Ländern; insbesondere bestehen keine festeren Beziehungen zwischen deutschem und französischem Passionsspiel; nur gelegentlich macht sich in westdeutschen Spielen bei einzelnen Szenen französischer Einfluß bemerkbar, der freilich eher auf Nachahmung eines im Nachbarland gesehenen Spiels als auf unmittelbare Textbenutzung schließen läßt. Im übrigen war ja durch das gemeinsame Quellenmaterial weitgehende Übereinstimmung bedingt: Bibel, deren Kommentare, geistliche Epen, Legenden. Der geistliche Charakter bleibt bei aller Verweltlichung durchaus gewahrt. Immer wieder wird betont, daß es sich nicht um Dichtung handelt, sondern um Wahrheit, um die Heilswahrheit. Darum muß Gott Vater, wenn er sich vorstellt: „Ik leve unde bin ein god, Ik geve levent, ik sla ok dot“ zur Bestätigung hinzufügen: „So heft moyses van my gescreven“, obschon er, im Drama, erst geraume Zeit später Mosis Urvater Adam schafft. Darum muß Christus am Kreuz nach dem „Consummatum“ versichern, daß nun alles vollbracht, „Was die prophetten haben gedacht Von mir zu schreyben oder zu

sagen". Darum überhaupt von Anfang an im geistlichen Drama das Auftreten der Propheten, darum die Szenen des Alten Testaments: die unumstößliche Wahrheit, Wirklichkeit, Richtigkeit des Heilsgeschehens soll demonstriert und dem Zuschauer zum Bewußtsein gebracht werden, daß er selbst fest verknüpft als Glied in einer Kette vorherbestimmter Geschehnisse steht.

Aus solcher lehrhaften Absicht und dem Ungeschick der meist unbegabten Verfasser ergibt sich die ermüdende Breite dieser Werke, nach deren Lektüre mancher heute mit dem Schreiber eines Tiroler Spiels sagen mag: „O wie fro ich was, Do ich schreib Deo gratias!" oder, sofern er das niederdeutsche Idiom vorzieht, mit dem Schreiber des Helmstädter Theophilus: „Ach wat was ik vro, Do ik sach finito libro".

Wie bei den Oster- besteht auch bei den Passionsspielen eine mehr oder minder starke Abhängigkeit der Texte untereinander. Enger Zusammenhang ist bei den Spielen von Himmelgarten, Mastricht und Aachen anzunehmen, ferner bei den Texten der Wetterauer Gruppe: St. Galler, Frankfurter, Alsfelder, Friedberger und Heidelberger Text; von da muß ein Text nach Tirol gelangt sein, aus dem die dortigen Spiele hervorgingen, die wiederum nach Eger und Augsburg wirkten; etwas abseits steht das Donaueschinger Spiel; von anderen, namentlich späteren Texten sei abgesehen.

Die Handschriften aus Kloster Himmelgarten (bei Nordhausen), Mastricht und Aachen, zwischen 1250 und 1350 entstanden, enthalten nur Fragmente. Im Mastrichter Spiel, das mit der Weltschöpfung beginnt, sind die Szenen der Magdalena breit ausgesponnen, im Aachener auch die um Johannes und Herodes. Die Bruchstücke dieses Spiels fand man übrigens als Bucheinband auf der Burg Kreuzenstein (Niederösterreich); Pilger mögen sie von der berühmten Wallfahrtsstätte Aachen in die ferne Heimat gebracht haben.

Reich entfaltete sich das deutsche Passionsspiel in der Frankfurter Gegend. An das lateinische Drama von der Art der Benediktbeurer Spiele anknüpfend, entstand um 1330 der älteste uns erhaltene Text dieser Gruppe, das (nach seinem Fundort so genannte) St. Galler „Spiel vom Leben Jesu". Wie in der lateinischen Dichtung des 13. Jahrhunderts ist die Heilsgeschichte (von der Hochzeit zu Kana bis zur Auferstehung) knapp, fast dürftig dialogisiert, Nebensächliches aber um so ausführlicher behandelt. Augustinus erscheint ohne die Propheten, spricht als ein geistlicher Conférencier einleitende Verse und unterbricht die Handlung mehrfach durch moralische Betrachtungen. In einzelnen Worten und Formeln zeigt sich Einfluß der Spielmannspoesie.

Verwandt muß der Text gewesen sein, auf den das ältere Frankfurter Spiel zurückgeht; von ihm besitzen wir nur die Dirigierrolle, das heißt die Handschrift in Form eines um zwei Rollen laufenden Bandes, die dem Spiel-

leiter als Regiebuch diente und alle Szenenanweisungen, vom Text aber nur die Stichworte enthält. Sie stammt vom Kanonikus des Frankfurter Bartholomäusstiftes, Baldemar von Peterweil, dem Spielleiter der Aufführung. Das Spiel ist auf zwei Tage ausgedehnt. Es wird von Disputationen zwischen Propheten und Juden, beziehungsweise Ecclesia und Synagoge eingerahmt; am Schluß tauft Augustinus einige Juden. Man hat diese Wendung wohl mit Recht mit der großen Frankfurter Judenschlacht von 1349 in Verbindung gebracht; kurze Zeit danach mag das Spiel zuerst aufgeführt worden sein.
Die Handschrift des jüngeren Frankfurter Spiels ist mehr als hundert Jahre später entstanden. Daß aber in der langen Zwischenzeit der Spieleifer nicht ruhte, bezeugt dieser Text von 1493, der so nicht unmittelbar aus dem älteren Spiel hervorging, bezeugen auch die Tiroler Dramen, die um die Wende vom 14. zum 15. Jahrhundert entstanden und ihren Ursprung, wie erwähnt, im Bereich der Wetterauer Spielgruppe haben. War die Dirigierrolle Baldemars noch ein Dokument des Übergangs, stark vom liturgischen Spiel bestimmt, doch schon zum mehrtägigen Volksdrama erweitert, mit 99 redenden Darstellern — so ist im jüngeren Frankfurter Spiel, das vielleicht zuerst 1467 aufgeführt wurde, der Typ des spätmittelalterlichen Passionsdramas vollendet. Auf drei Tagewerke ist der Stoff erstreckt, obschon im Gegensatz zum älteren Spiel das Schicksal des Täufers nicht vorgeführt wird. Vom Theater, von der Aufführung her erklärt sich die Erweiterung. Die Bühne ein großer Platz, auf der einen Seite der Himmel, gegenüber die Hölle, dazwischen das weite Spielfeld, rechts und links von den einzelnen Stationen flankiert: Tempel, Häuser des Pilatus, Kaiphas und anderer, Paradies, Gethsemane, Berg der Versuchung, Ölberg; und auch auf dem neutralen Spielfeld einzelne, durch Requisiten angedeutete Orte: Brunnen, Säule, Kreuz, Baum. Auf diese Bühne zieht am frühen Morgen die festlich geschmückte Schauspielerschaft, Bürger, Zunftgenossen, verteilt sich auf ihre Plätze und beginnt nun das Spiel, das in unausgesetzter Bewegung besteht: da schwärmen die Teufel aus dem Höllenrachen, da zieht Christus von einem Ort zum andern. Man unterbricht Szenen und kehrt zu ihnen zurück, nachdem an anderer Stelle etwas geschehen ist. Dreimal tritt in Frankfurt die sündige Maria Magdalena auf, dreimal ist Jesus in der Synagoge, dreimal verhandelt Judas mit den Juden. Mit grausamer Breite sind die Szenen der Geißelung und der Kreuzigung ausgeführt. Dem Auge dient man oft mehr als dem auf dem weiten Platz wohl nicht immer erreichbaren Ohr manches Zuschauers.
Gleiches gilt in noch höherem Maße von dem ebenfalls dreitägigen Spiel, das in der kleinen oberhessischen Stadt Alsfeld seit 1501 mehrere Male aufgeführt wurde. Mit 172 redenden Personen und 8095 Versen (Schillers Wallenstein-

Trilogie hat nur 7625, allerdings längere Verse) ist es eins der umfangreichsten in deutscher Sprache. Der Verfasser, ein geschickter Kompilator, benutzte mehrere deutsche Spiele, kannte aber wohl auch, mindestens aus eigener Anschauung, französische Passionsaufführungen. Dafür sprechen mancherlei theatralische Züge — das französische mistère hatte sich ja noch üppiger entfaltet als das deutsche „spil". Wie im Aachener (Kreuzensteiner) Text spielen auch in Alsfeld Frau und Tochter des Herodes eine große Rolle, und es ist eine ganz höfische Atmosphäre, in der die Tochter, ehe sie den Tanz beginnt, ihre Reverenz vor dem König macht und sich danach abermals „zu uwern gnaden" verbeugt. Sein besonderes Gepräge erhält das Werk durch die ungewöhnlich starke Mitwirkung der Teufel, die das Spiel eröffnen und überall, teilweise in Verkleidung, als Intriganten auftreten. Künstlerische Abrundung durch eine Teufelsszene am Schluß des Dramas hat der Bearbeiter unterlassen. Vorhanden war solch ein Abschluß im Friedberger Spiel, von dem uns nur Teile der Dirigierrolle bekannt sind. Da das kleine Friedberg (damals Reichsstadt) zwischen Frankfurt und Alsfeld liegt, ergibt sich schon aus der geographischen die literarische Nachbarschaft.

Das letzte Spiel dieser Gruppe, das Heidelberger vom Jahr 1514, das im übrigen keinerlei poetische oder dramatische Qualitäten über den Durchschnitt hinaus besitzt, unterscheidet sich von allen anderen durch Präfigurationen, Darstellungen der auf Christi Leben vordeutenden Szenen des Alten Testaments. Die mittelalterliche Theologie gefiel sich darin, die Ereignisse der israelitischen Geschichte mit denen des Heilandslebens in Verbindung zu bringen, eine Tendenz, die sich ja gewissermaßen auch schon in den Prophetensprüchen vor einzelnen Texten kundtut. Seit dem Apokalypsenkommentar des Rupert von Deutz (um 1200) wurden die Parallelen zwischen Typen des Neuen und Prototypen des Alten Testaments eifrig beobachtet, in Dichtung und bildender Kunst (etwa in den sogen. Armenbibeln) benutzt und auch im geistlichen Drama dargestellt. Ein lateinisches Fragment des 12. Jahrhunderts aus dem Kloster Vorau in Steiermark läßt erkennen, wie die Geschichte von Isaak und Rebekka durch Knaben in weißen Gewändern, die jeder Person als wandelnde Kommentarsänger beigesellt waren, auf die entsprechenden neutestamentlichen Ereignisse gedeutet wurde. Vorausdeutende Szenen des Alten Testaments werden uns auch noch im Fronleichnamsspiel begegnen. Was aber unser Heidelberger Spiel auch von diesen Dramen unterscheidet, ist die Anordnung der Präfigurationsszenen neben denen der Heilandsgeschichte, derart daß etwa Eliesers Bitte an Rebekka um einen Trunk Wassers und Christi Bitte an die Samariterin, die Geschichte der Susanna und die der Ehebrecherin aufeinander folgen. Die Erklärung sprechen jeweils zwischen den Szenen abwechselnd Jesajas,

Jeremias, Ezechiel und Malachias. Und es sind nicht kurze Dialoge oder lebende Bilder, sondern ausgeführte kleine Dramen, von denen die längsten, Hiob und Susanna, rund 450 und 400 Verse umfassen und die zusammen ein Drittel des ganzen Werkes ausmachen. Damit steht das Spiel in seiner Zeit allein; die Oberammergauer lebenden Bilder aus dem Alten Testament haben damit direkt nichts zu schaffen, denn sie stammen, wie die ganze Kompositions- und Spielweise des Oberammergauer Dramas, aus der Theaterpraxis der Jesuiten des 17. und des 18. Jahrhunderts. Nur mittelbar geht der Oberammergauer Text auf die alten Passionsspiele zurück; er ist die selbständige Bearbeitung des Augsburger Passionsspiels und der gleichfalls in Augsburg beheimateten Passionstragödie des Meistersingers Sebastian Wild vom Jahre 1566.

In Tirol finden wir eine besonders lebendige Spielfreude — und sie ist es ja, die in dieser Zeit Dramen schafft, nicht der dichterische Genius. Daß bei den Spielen alle Künste zusammenwirkten, wird hier auch einmal äußerlich dokumentiert: einem Musiker und einem Maler verdanken wir die reiche Überlieferung, die gleichwohl nur ein Teil dessen ist, was damals in Sterzing, Bozen, Brixen, Hall und Schwaz gespielt wurde. Der „berühmte Notist und Bassist" Benedikt Debs aus Ingolstadt, Schulmeister in Bozen (gest. 1515), und der Sterzinger Maler Vigil Raber (gest. 1552) waren zugleich Sammler von Texten und Leiter von Aufführungen, bei denen sie in führenden Rollen mitwirkten: Debs als Salvator, Raber als der große Gegenspieler Judas. Namentlich der betriebsame Maler, für den als Einstudierer und Dekorateur auch klingender Lohn aus der Liebhaberei sprang, hat für die Ausbreitung der Spiele, Pflege und Erneuerung des Ererbten und Erhaltung der Texte gesorgt. Das Tiroler Passionsspiel, wenn man der Kürze halber die Texte zusammenfassend so nennen will, ist klarer und besser gegliedert als die meisten anderen Spiele, weil es auf drei bestimmte Tage verteilt war: Gründonnerstag, Karfreitag und Ostersonntag. So ergeben sich drei große Akte: die Ereignisse vom Beschluß der Juden, Christi zu verderben, bis zur Gefangennahme — Gericht, Kreuzigung — Auferstehung. In Hall spielte man außerdem am Palmsonntag Christi Einzug in Jerusalem, in Bozen eine Marienklage am Karsamstag, ein Bruderspiel (Emaus-Szene) am Ostermontag und ein Himmelfahrtsspiel. Aber auch die einzelnen Spiele sind gut komponiert und einheitlich in der Stimmung.

Das Egerer Spiel, das man in Verbindung mit der Tiroler Gruppe gebracht hat, ist mindestens ebenso stark vom Wiener Passionsspiel her beeinflußt. Es beginnt mit Weltschöpfung, Engelsturz und Sündenfall und ist mit 8312 Versen das längste deutsche Drama der Zeit. Sehr umfangreich ist hier

die Rolle der Maria (700 Verse); ihre Klagen beginnen schon vor der Gefangennahme, als Jesus Abschied nimmt.

Mehr Sinn für Theatereffekte hatte der Autor des Donaueschinger Spiels, dessen Handschrift um 1485 in Villingen nach einer Luzerner Vorlage entstanden sein mag. Da „wischt" ein Jude hervor und ohrfeigt Christum; da „sol Cayphas nit da sin, als ob er schlieffe, und den bringt Malchus ein stüly" und fordert Christum spöttisch zum Sitzen auf: „Und so der Salvator nider wil sitzen, so zuckt im Malchus daz stüly, daz er falt, doch richtend sy in mit dem har (!) wider uff". Neben solchen fratzenhaften Roheiten wirklich große Theatralik: als Malchus Christi Worte von Zerstörung und Wiederaufbau des Tempels bezeugt hat, „springt Jesse neben Cayphas uff den stul und hept sin hend uff, als ob er ein eyd schwer". Wiederholt heißt es statt „steht auf" anschaulich „wüst uff", um die heftige Bewegung zu notieren. Und was ist, um eins herauszugreifen, Barrabas hier für ein Kerl! Dieser Mordbube bedankt sich in der Regel für die Befreiung; in Frankfurt fügt er hinzu, eigentlich habe doch er den Tod verdient; in Alsfeld verspricht er, „eyn bidderman" zu werden; in Sterzing begehrt er ein Bad, weil ihm die Beine im Stock steif geworden sind. In Donaueschingen: die Bestie Mensch in ihrer äußersten Verworfenheit. Mit Flechtreis und Stricken stürzt dieser Galgenvogel sogleich auf den, dem er doch seine Freiheit schließlich verdankt, feuert die Gesellen zur Geißelung an und bringt ihnen Wein zur Stärkung: „Wann ir müssent in straffen bas"! Die letzte Konsequenz wäre gewesen, Barrabas auch bei der Kreuzigung als ärgsten Peiniger Christi wirken zu lassen, aber da ist er nur Helfer bei der Kreuzigung der Schächer und verschwindet ohne unterstrichenen Abgang.

Wie hier an der Episodenfigur des Barrabas, läßt sich an mehreren anderen Gestalten der Stil der einzelnen Spiele und ihre Entwicklung recht gut erkennen. Das gilt namentlich für Maria Magdalena und Judas, denen gegenüber sich die Verfasser nicht in gleichem Maß durch das Bibelwort gebunden fühlten wie etwa bei Christus.

Erinnern wir uns: schon in den lateinisch-deutschen Benediktbeurer und Wiener Spielen war es gerade die Gestalt der Maria Magdalena, die in den Szenen ihres weltlichen Treibens größere Plastik erhielt. Hier konnten die mitwirkenden Golliarden ihre weltlichen Lieder einschmuggeln. So singt denn auch die Magdalena des Mastrichter Spiels ein frisches Liedchen im Neidhartstil:

Alle creaturen
  vrouwent sich der liuer zijt,
rosen blumen hure
  siet man springen wider strijt.
Si woren versunden,
si hant or leit vorwonden,
  si dun uns den sumer kunt.

Sufze, suverliche,
werde ich vrouden riche,
dat deit mir din roder munt.

Im übrigen ist die Szene nur eine Ansprache, eine keck demonstrierte ars amandi für die „Knappen und Jungfrauen", wie sie ihren Leib „orniren", Handschuh und Kopfschmuck tragen und den Spiegel eifrig benutzen sollen. Rittertümlich mutet es an, daß sich Maria als die freie Herrin von Magdalum vorstellt und ihrer Freude über den Besitz dieser „durch herlich ende guet" Ausdruck gibt. Das gleiche Liedchen wie hier singt Magdalena in der Aachener (Kreuzensteiner) Passion, wo sie mit zwei Gespielinnen, Lore und Windrut, auftritt, um im Maienschmuck die „suesse ballerie" zu „treden".
Dem St. Galler und dem Frankfurter Spiel fehlt die übermütige Poesie der Gesangseinlage. Um so bunter und bewegter ist das Weltleben im Alsfelder Spiel dargestellt, auf dessen Beziehung zu Mastricht-Aachen und zu Frankreich bereits hingewiesen wurde. Hier tanzt Magdalena mit Luzifer zum Klang der Geige und singt das alte Mantellied der Wiener Passion in variierter Form. Alsbald kommt einer von den Rittern des Herodes und begrüßt sie; sie umarmt ihn, gibt ihm den Kranz, wendet sich, wie im französischen Spiel, zur Magd, die ihr den Strohhut reicht, dann zum Leibteufel Matyr, der ihr den Spiegel gibt, — wir werden diesem Spiegel im Neidhartspiel wieder begegnen — und nun beginnt ein fröhlicher Tanz: hinter dem Ritter und Maria springt auch der Teufel mit der Zofe, wie Mephisto und Frau Marthe. Höfisch bittet der Ritter um Urlaub, bedankt sich, und Magdalena macht ihm ihr Gegenkompliment, um dann sogleich nach dem nächsten Umschau zu halten. Ihre äußere Erscheinung wird uns nach der Bekehrung in einer Selbstanklage recht sichtbar: die Rosen, die Schleppen, die gelben Bänder, die weißen gepflegten Hände, all das muß dahin! Sie verflucht die Kleider, den Spiegel, die spitzen Schuhe, die lockenden Augen, die gemalten Wänglein und den unseligen Mund.
Daß die Poeten, und mit ihnen die Zuschauer, am weltlichen Treiben der schönen Sünderin ihre Freude hatten, beweist ein Erlauer Spiel, das geradezu als Ludus Mariae Magdalenae in gaudio bezeichnet ist und in offenbarer Anlehnung an das Wiener Passionsspiel, aber auch mit Beziehung zum Alsfelder Text, nach einer Teufelsszene in nicht weniger als 400 Versen Sündenleben und Bekehrung Marias darstellt — ein ungemein lebendiges kleines Singspiel, mit Chören, Sologesang und, als neuem, sehr wirkungsvollem Mittelpunkt, dem Duett des brennenden Werbers und der spröden Schönen.
Das Augsburger Spiel und jüngere Texte kennen nur die reuige Büßerin, in Heidelberg ist die Szene ganz kurz. Eine wirklich originelle Wendung gab ihr der Verfasser des Donaueschinger Spiels. Magdalena ist hier nicht so sehr

tanztolles Mädchen, als große Dame der Halbwelt, die mit dem Liebhaber Schach spielt. Matusalem, Diener in Simons Hause, belehrt sie über Christi Wesen. Da „stost Magdalena das spil von ir und sictzt also erschrockenlich stil, als ob sy ir fördt"; und als man sich im Haus Simons zu Tisch setzt, „stost Maria Magdalena daz spil frävenlich von ir und wüst uff"; sie wendet sich zum Salbenhändler, dann zu Simons Haus, wo sie stumm des Herrn Füße salbt, trocknet und küßt. Eine seltene Vertiefung und Verinnerlichung des seelischen Vorganges ist hier dem Theatraliker des Donaueschinger Spieles gelungen.

Die Kunst, seelischen Schmerz auszudrücken, einen Schmerz, der sich nicht im elegisch-lyrischen Ton ausschöpfen ließ, wie bei den Marienklagen, sondern dramatische Akzente forderte — solche Kunst hätte sich bei Verzweiflung und Tod des Judas bewähren können. Tatsächlich bietet das Frankfurter Spiel als erstes über die übliche Selbstanklage hinaus einen Monolog des Judas auf dem Weg zum Selbstmord, einen dichterisch starken Ausbruch der Verzweiflung, der Verbitterung und des Trotzes, die den Verräter weit entfernt von Reue zeigen. Er verflucht Vater, Mutter und alle Vorfahren, verflucht Sterne, Sonne und alle Planeten, den Himmelsthron und die Engel, verflucht jede Stunde seines Lebens und schließt trotzig: „Ich wil gen und mich selber hencken Und gottes nummerme gedencken!" Wieviel auch dabei konventionell und entlehnt sein mag, es liegt doch eine Kraft des poetischen Ausdrucks darin, wie wir sie selten genug im Drama der Zeit finden. In Alsfeld ist der Fluch schon durch Verbreiterung abgeschwächt, in anderen Spielen die Szene farblos. In Eger aber wird die Reue des Verräters auf eine besonders augenfällige Weise mit Christi Leiden in Verbindung gebracht: Jesus stürzt, während er von Gericht zu Gericht geschleppt wird, „quasi in exthasi" zu Boden; da kommt Judas, sieht diesen Jammer und klagt sich nun an. Der Tod des Judas wird fast überall unter drastischer Mitwirkung der Teufel vorgeführt, die ihn gleich zur Hölle schleppen.

Besser als diese ernste Szene, die notwendigerweise Pathos forderte, gelang in der Regel der Pakt zwischen Judas und den Priestern. In Alsfeld wird aus der sonst kurzen Feilschszene eine wahre Hauptaktion gemacht. Caiphas zählt die 30 Silberlinge einzeln auf und begleitet dies Geschäft mit ermunternden und beteuernden Zusätzen: Paß auf, Judas! Schau sie dir gut an! Sind sie alle echt? Wir wollen keinen fälschen. Oder stimmt etwas nicht? Und an diese letzte Frage und Aufforderung: „Rede und mit nichte swig" schließt sich eine geradezu klassische Stichomythie von sechzehn Versen, in denen die Einwände des Judas (Der Pfennig ist rot! Dieser ist schlecht! Der hat ein Loch usw.) Schlag auf Schlag mit des Hohenpriesters Rechtfertigungen wechseln, die der Drastik nicht entbehren und geschickt auch schon auf Kommendes hindeuten:

„Wolleſtu dich hencken, hie gulde dir eyn ſtrangk" — eine jener realiſtiſchen Szenen, die den Fähigkeiten der „Dichter" und dem Geſchmack ihres Publikums aufs beſte entſprachen und die wir im Nürnberger Faſtnachtsſpiel vom Haſenkauf wiederfinden.

Noch eine dritte Szene der Judas-Handlung hebt ſich aus dem ermüdend breiten Fluß der ſpäten Paſſionsſpiele, eine Szene, deren tragiſche Ironie man mit einigem Recht „raffiniert" genannt hat: im Augsburger, Egerer und Haller Spiel — auch in der Prager Marienklage — vertraut ſich Maria in ihrer Angſt um Chriſtus gerade ſeinem Erzfeind Judas an, wie Kriemhild dem Hagen, empfiehlt ihm die Sorge um den Sohn und läßt ſich von dem argen Heuchler tröſten. Freilich iſt dieſer Zug, wie ſo vieles andere, der zeitgenöſſiſchen theologiſchen Literatur entlehnt, nicht Erfindung eines Dramatikers; nur die Aufnahme der Epiſode iſt den Autoren gut zu ſchreiben.

In der Wahl der Szenen, in der Anordnung des nun einmal gegebnen Stoffs ruht ſchließlich überhaupt das Verdienſt der einzelnen Verfaſſer. Im einen Fall wird der Ablauf der Ereigniſſe epiſch breit, im andern iſt er dramatiſch geballt, die einen geben mit ängſtlicher Bibeltreue und offenbarer Freude am Ausſpinnen der Handlung die ganze große Reihe von Stationen des Lebens Chriſti vor der Paſſion, die andern nur einige knappe Szenen. Am wirkſamſten ſetzt das Tiroler Spiel mit der Beratung der Juden ein; hier iſt ein Anſatz zum analytiſchen Drama großen Stils. Die Vorgeſchichte wird nicht in theatraliſchen Bildern entrollt, ſondern als dramatiſche Expoſition im Dialog gegeben. Wie zuerſt vier Juden in wirkſamer Steigerung ſich über Chriſtus beſchweren, wie gegen die Ankläger Chriſti Freunde auftreten und durch ihren Widerſpruch den Eifer der anderen nur ſchüren, wie ſchließlich Caiphas, der überlegene Führer, den entſcheidenden Grund gegen Chriſtum ins Feld führt: er hat gegen Roms Geſetz verſtoßen, wir alle werden es büßen müſſen, wenn wir ſtillſchweigend das dulden — ein moderner Dramatiker könnte dieſe Szene kaum beſſer komponieren.

Das Übliche freilich iſt nicht ſolche innere, dramatiſche Bewegung, die ſich im Dialog auswirkt, ſondern ein äußeres, theatraliſches Bewegtſein, ein unaufhörliches Kommen und Gehen, Laufen und Marſchieren von einem Bühnenplatz zum anderen. Dinge, die uns nebenſächlich erſchienen, treten dabei ſtark hervor, und man müßte Szene für Szene analyſieren, um zu zeigen, wie die einzelnen Verfaſſer den geſamten Schauplatz mehr oder minder ſicher beherrſchen und die Aktion an den verſchiedenen Schauplätzen abwechſeln laſſen.

Es ſind Spieltexte, dieſe Paſſionsdramen, und ſo wird man billigerweiſe mit der Sprache der Werke nicht zu ſcharf ins Gericht gehen dürfen. Ein derber, draſtiſcher Ton, ein naiver Realismus auch in ernſten Situationen belebt ge-

legentlich den Dialog. Sonst wimmelt es nur so von Flickversen, namentlich in den Reden Christi, weil man hier möglichst getreu die Bibelworte wiederzugeben wünschte. Da entstehen dann Verse wie diese (aus Sterzing): „Ich pin der weg, sag ich euch eben Dye warheit und auch das leben, Nyemand zu meinem vatter kumen mag, Dan durch mich, fürwar ich euch sag." Wie begegnen diese Reimer der wirklich nicht leichten Aufgabe, Pilati Frage „Was ist Wahrheit?" im Reimpaar unterzubringen? Fünf Spiele zeigen den Versuch, und der Vergleich ist lehrreich. Am besten formuliert Frankfurt: „Von warheit hastu vil geseit: Nu sage mir, was ist die warheit?" Heidelberg ungeschickter: „Nu sage mir onn vnderscheydtt, Was jst doch die worheytt?" Und Eger, um nur recht deutlich zu sein, in vier Versen: „Nun, wie magst mir bedeutten Die warheit bei den leutten? Sag doch mir an alles leidt, Was doch ist die warheit?" Die anderen verdrängen das wichtige Wort aus dem Reim und schreiben bequemer: „Jhesus, ich meld gen dir ein frag: Was ist die warheit? Das sag" (Sterzing) und: „Was ist die warheit? Das sag du mir, Da mit ich etwas lerne von dir" (Donaueschingen).

Es sind Spieltexte; an Leser dachten die Verfasser nicht. Mit ihnen rechnete aber wohl der Verfasser des großen niederdeutschen Dramas aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, Arnoldus Immessen, welcher sich in der Einleitung seines „Spiels vom Sündenfall" durch ein Akrostichon als Verfasser nennt. Dieses Spiel — vom Sturz der Engel über die Schöpfungsgeschichte durchs Alte Testament bis zur Darstellung der dreijährigen Maria im Tempel führend — ist ein rechtes Gelehrtendrama, mit endlosen Reden der Propheten, die sich selbst zitieren. Wenn Erzengel Michael Gott versichert, er werde ihm ewig treu bleiben, fügt er als höchste Beteuerung hinzu: „Dat scullen de gelarden wol bescriven". Es ist die gleiche Variante der gelehrten, autoritätsgläubigen Zettelkastenpoesie, wie sie im nächsten Jahrhundert die Schulmeister pflegen, Knaust etwa, der seine Virtus ausdrücklich versichern läßt, sie sei so, wie sie der Dichter Silius Italicus beschrieben habe und sie rede auch mit seinen Worten. Sorgfältig ist Immessens Versbau; er verwendet den Stichreim, aber freilich nicht als Dramatiker, denn er benutzt ihn auch da, wo ein Szenen-Einschnitt ist und ganz andere Personen an einer ganz anderen Stelle des Spielfelds zu sprechen beginnen. Sein Ausdruck ist gepflegt, aber langweilig. Findet sich einmal ein frischer Realismus, wie Adams Worte der Angst nach dem Apfelbiß: „Mek krevelt alle mine har", dann schlägt auch hier der leidige Reimzwang die Wirkung gleich wieder tot: „Eva, dat segge ik dy vorwar".

Aus einer Rede Melchisedechs über das Meßopfer hat man geschlossen, daß es sich bei Immessens Spiel um ein Fronleichnamsdrama oder dessen Teil

handle. Diese Dramen sind nicht dem Anlaß nach, wohl aber in der schließlichen Textgestalt den Passionsspielen, die das Alte Testament auch behandeln, nahe verwandt, so daß man zuweilen (so beim Egerer Spiel) in der Wahl der Bezeichnung geschwankt hat. Im Jahre 1264 war die Feier der Transsubstantiation von Urban IV. gestiftet, 1316 verordnete Johann XXII. das feierliche Umführen des Sakraments am Fronleichnamstag, dem Donnerstag nach Trinitatis. Die im Zusammenhang mit diesen Umzügen entstehenden dramatischen Darstellungen wurden in Prozessionsform gespielt, und es ergab sich von selbst daraus eine starke Betonung der Einzelszene, der Spielgruppe, der Station. Das Innsbrucker Fronleichnamsspiel (1391), Abschrift eines um 1315 in Ostthüringen entstandenen Spieles, ist ganz monologisch: die einzelnen Personen stellen sich vor und geben ihre gute Lehre: Adam und Eva, zwölf Propheten und zwölf Apostel, Johannes der Täufer, die drei Könige, schließlich der Papst, der eine Predigt über die Transsubstantiation hält. Das Fronleichnamsspiel aus Künzelsau in Württemberg (1479) umfaßt die ganze christliche Weltgeschichte. Der rector processionis erscheint als Zwischenredner, mahnt zu Opfer und Ablaß und erklärt die Präfigurationen: „Dy archa (Noahs) bedewt vns wol Dy rein Maria genaden vol, In dy vnser her Jhesus Crist kam Vnd menschlich natur an sich nam". Sehr ausführlich sind die Szenen vom Urteil Salomonis und die Christgeburtszenen, dagegen ist die Passion kurz und nur bis zur Kreuztragung behandelt, die Kreuzigung selbst nicht dargestellt. Das abschließende Weltende umfaßt die Geschichte der zehn Jungfrauen, das Auftreten des Antichrists und das jüngste Gericht. Das Spiel ist ernst, ohne komische Figuren. In den deutschen Text sind nur wenige lateinische Gesänge eingestreut; Gott Vater verkündet die zehn Gebote in lateinischen Hexametern.

Hat nun auch das Drama des Arnold Immessen mit diesen Fronleichnamsspielen die Behandlung der Ereignisse seit der Erschaffung der Welt gemein, so darf es doch mit besserem Recht zu den Dramen der Marienverehrung gerechnet werden; mit der Geburt der Gottesmutter schließt es ab als mit dem Ereignis, durch das bereits die Gewißheit der nahenden Welterlösung gegeben ist; die Begebenheiten seit dem Sündenfall aber — im niederländischen Spiel „Die eerste bliscap van Maria" (1444) mit gleicher Ausführlichkeit dargestellt — sind nichts als die dunkle Folie für den Auftritt der göttlichen Mutter, deren Kind in das Dunkel Licht tragen wird.

In den Bereich des Marienkultes, dem manche dramatische Dichtung gedient haben mag, gehören auch zwei Legendendramen des 15. Jahrhunderts. Die beliebte Geschichte von Theophilus, der sich dem Teufel verschreibt, um die Würde eines Archidiakons wieder zu erlangen, dann aber bereut und von der

Jungfrau Maria gerettet wird, war bereits im 13. Jahrhundert von dem Pariser Rutebeuf dramatisiert worden. Seinem kleinen Spiel steht die kürzeste der drei niederdeutschen Fassungen nahe. Ein ganz eigenes Gesicht hat erst die dritte, von der jedoch nur ein Teil (bis zum Vertrag mit dem Teufel) überliefert ist. Der Realismus, den wir aus Oster- und Passionsspiel kennen, bewährt sich hier in virtuoser Schilderung eines Domkonvents, bei dem Gelegenheit zur Satire auf irdische und ehrgeizige Kleriker gegeben ist, dann in einer Schwarzkünstlerszene und bei den Verhandlungen mit dem Teufel.

Dem gegenüber ist das „Spiel von Frau Jutten" ein recht kümmerliches Machwerk. Sein Verfasser ist ein Geistlicher aus Mühlhausen, Dietrich Schernberg (1483—1502 nachweisbar); den Text gab 1565 der Protestant Hieronymus Tilesius als Manifest gegen das Papsttum heraus. Aber ein Werk gegen die katholische Kirche als solche hatte Schernberg so wenig schreiben wollen wie jene guten Katholiken, die im Osterspiel die Kleriker vom Teufel holen ließen. Ihm kam es nur darauf an darzustellen, wie Jutta, die sich zum Papst machen läßt, als solcher auf offener Straße ein Kind zur Welt bringt und vom Teufel fortgeschleppt wird, schließlich doch dank Marias Fürbitte Gnade bei Gott findet. Diesen Stoff, der später Achim von Arnim und neuerdings neben anderen Rudolf Borchardt zu dramatischer Gestaltung reizte, hat Schernberg in der üblichen Art mit teilweise lächerlich ungeschickten Flickversen traktiert. Witz hat er nicht, man nehme denn den (allerdings überlieferten) Vorschlag eines Kardinals dafür: einen besonderen Stuhl zu bauen, auf dem sich in Zukunft feststellen lasse, ob der neue Papst „sei ein Hahn oder eine Henne!" Am besten gelingen ihm noch die obligaten Teufelsszenen, in denen des Teufels Großmutter beim Reigenlied mitkrächzt, um dann ihren „süßen Ton" loben zu lassen.

Unter den zahlreichen Mitteilungen über Aufführungen geistlicher Dramen im ausgehenden Mittelalter finden sich mehrfach solche, die von Antichristspielen berichten: aus Frankfurt (1469), Xanten (1473/81), Dortmund (1513), Chur (1517), Luzern (1549). Ein „Entkrist"-Text, als Fastnachtsspiel erhalten, läßt mit Sicherheit auf ein Antichristdrama des 14. Jahrhunderts schließen. Wieder ist da, wie beim Tegernseer ludus, die Sage mit der politischen Gegenwart verknüpft; Karl IV. ist der Kaiser, der durch Heraufbeschwörung seines Vaters zum Glauben an den Antichrist gebracht wird; auch in anderen Figuren hat man historische Persönlichkeiten erkannt, und aus den Anspielungen ergibt sich eine Aufführung im Jahre 1354.

Daß das Stück als Fastnachtsspiel überliefert ist, darf nicht verwundern. Die Fastnachtszeit hatte sich immer mehr zur Theaterzeit des Jahres entwickelt, auch das geistliche Drama, namentlich das Legendenspiel fand hier sein Publikum.

Dabei war es wohl nicht ohne allgemeine Bedeutung für die Einbürgerung solcher ernsten Fastnachtsaufführungen, daß der Tag der heiligen Dorothea, der an vielen Orten zu dramatischen Spielen Anlaß gab, auf den 6. Februar, also in jene theaterfreudige Vorfastenzeit fällt. Nur wenige Texte deutscher Legendenspiele sind erhalten. Ein Katharinendrama (um 1345) gehört in die Nachbarschaft des Zehnjungfrauenspiels, erreicht aber nicht dessen strengen Stil und geschlossenen Aufbau. Wenig später mag ein Dorotheenspiel entstanden sein, das auch noch den alten ernsten Ton wahrt. Ein jüngeres St. Georgs-Spiel (um 1495) häuft die Grausamkeiten und schwächt einzelne starke Szenen durch Breite und Wiederholungen ab. Neben monotonen Reimtiraden erfreuen zuweilen volksliedmäßige Wendungen: so fragt der Ritter Georg die Jungfrau, warum sie vor verschlossenem Stadttor stehe; sie muß weinen, „So ich gedenk, das tür und tor Alle vor mir verschloßen sind Und bin doch aines künges kind!" Die fortschreitende Verweltlichung kommt in dem Kreuzerfindungsspiel (um 1500) zum Ausdruck, das an der Donau beginnt, dann den Schauplatz zwischen Rom, Jerusalem, Konstantinopel so oft wechselt, daß das Reisegeld wiederholt eine Rolle spielt. Als Kaiserin Helena in Jerusalem fragt, wo das Kreuz Christi sei, ziehen sich die Juden zur Beratung zurück und Isaak meint, es sei das beste, die hohe Frau durch Geld zum Abzug zu bewegen; worauf ein nicht minder kaufmännisch begabter Jude erwidert, das sei kaum möglich: sie habe allein auf ihrer Reise mehr Geld verbraucht, als man ihr je zahlen könne.

In Komposition, Charakteristik und Versbehandlung unterscheiden sich die Legendenspiele nicht wesentlich von anderen geistlichen Dramen. Gleichwohl haben sie ihre besondere Bedeutung als Zeugnisse einer freieren dramatischen Produktion ernsten Inhalts. Denn wenn sich auch die Verfasser an vorhandene Muster anklammerten, wenn sie auch den Stoff den Legendarien entnahmen, so war hier doch die liturgische Bindung weniger fest. Der Weg zu schöpferischer Leistung war frei, aber kein deutscher Dramatiker da, ihn zu betreten. In den dreißiger Jahren des 16. Jahrhunderts werden wir Schulmeisterpoeten durch Legendendramen angeregt finden. Vorerst blieben diese Werke, im Gegensatz zu manchem kunstvollen französischen Drama dieser Art, Spieltexte für das bürgerliche Stadttheater.

Dorthin, auf die im Geist neu belebte Marktplatzbühne, deren Prospekte die hohen Dome und die Giebel der Stadthäuser waren, müssen wir immer wieder den Blick lenken, wenn wir den oft so unbeholfenen Texten gerecht werden und den vollen Glanz dieser imposanten Spiegelbilder einer Verschmelzung christlicher Weltanschauung und bürgerlicher Festesfreude erkennen wollen.

Und in manchem dieser Dome finden wir auch unvergängliche Zeugnisse jener alten Theaterkunst: Skulpturen und Bilder, deren Meister durch das geistliche Theater angeregt wurden. Bei zahlreichen Bildwerken ist der Einfluß der Spiele auf die besondere Formgebung unverkennbar. So steht, um nur eins zu nennen, in einer zierlichen Steinlaube der dem Konstanzer Dom angebauten runden Seitenkapelle die Figur des Salbenkrämers, hinter einem Tischchen, Salben mischend, in der Linken die Handbrille, da sind ferner auch die heiligen Frauen, mit gleichartigen Salbenbüchsen, und zwei Grabwächter, die schlafend in einer Ecke hocken — alles offenbar Gestalten des Osterspiels, von der geistlichen Bühne weg in den Stein gebannt. In manchem anderen Fall ist freilich nicht mit Sicherheit Anregung durch das Spiel anzunehmen; war doch der Stoff in den heiligen Schriften und ihren zahlreichen Auslegungen dem bildenden Künstler ebenso gegeben wie dem Dramatiker und Regisseur — alle Künste sind nur Bausteine zu dem einen gewaltigen christlichen Weltgebäude.

Von der Einwirkung der mittelalterlichen Spiele auf das Drama der Folgezeit wird noch zu sprechen sein. Die Blütezeit der Passionsdramen fällt ins ausgehende 14. und ins 15. Jahrhundert, wenn sie manchenorts (Luzern) auch erst später ihre größte, prunkvollste Inszenierung erfuhren. Neben den großen Passionsaufführungen der Städte wurden kleine Spiele meist aus dem Weihnachtszyklus, in den Landgemeinden (nach Einführung der Reformation vorwiegend des katholischen Südens) gepflegt, wo sie sich auch mit dem heidnischen Brauch der Perchtenläufe zu den „Nikolaus-Spielen" verbanden und bis in die Gegenwart im Volk beliebt blieben. Aber auch die liturgischen Spiele in der Kirche dauerten fort, bei denen die keineswegs fehlenden theatralischen Effekte doch gegenüber der stärker betonten Musik zurücktraten. Solche musikalische Aufführungen wurden durch Chorvereine, die sich schon seit dem 14. Jahrhundert bildeten, allmählich immer mehr gefördert. Im 16. Jahrhundert sind sie oft bezeugt. Zum Palmtag 1532 berichtet der Regensburger Chronist Leonhart Widmann: „Item des Kaisers cantorei figurirten, wasend ob 40 person darin ꝛc., sy sungen den passion auff dreien tailn, dy wort Christi ein einiger briester, villeicht etwo ein mechtiger pischoff, den evangelisten auch einer, dy juden der ganz haffen geschrirn, aber gesezt, das es fast wol lauttet ..." Aus diesen „Kantoreien", die sich auch der besonderen Fürsorge Luthers erfreuten, erwuchsen dann die genialen Passionen Johann Sebastian Bachs: in der Musik des Chorwerks, aus dem die geistlichen Spiele sich entwickelt hatten, gab er dem Passionsdrama für ein sensibleres, durchs Ohr mehr als durchs Auge empfangendes Publikum die Form für den künstlerisch vollkommenen Ausdruck geistigen, seelischen Inhalts.

Weltliches Spiel

Das weltliche Drama des Mittelalters ist ebenso wie das geistliche in erster Linie nicht die Schöpfung des einzelnen, des Dichters, sondern das Werk der Gemeinschaft, bei deren geselligen Zusammenkünften und Festen es hervortritt. Aber während beim geistlichen Drama durch den lebenden, wachsenden Kultus der Kirche ein sicherer Grund und in der Bibel, ihren apokryphen Erweiterungen, modernen Kommentaren und Nachdichtungen ein unerschöpflicher Quell für den Text der Spiele gegeben sind, entbehrt das weltliche Drama solcher autoritativen Hilfe, da der heidnische Kult, dem es ursprünglich verpflichtet war, von der Kirche unterdrückt ist. Wohl bestehen die alten Feste und Bräuche, Maifeiern und Wettkämpfe, fort; aber sie haben ihren offiziellen, gottesdienstlichen Charakter eingebüßt, das Wort, das sie begleitet, ist nicht mehr heilig. Der festliche Spielanlaß bleibt, nicht der Spielinhalt. Und da ist nun, weit mehr als bei dem durch die Tradition gebundenen geistlichen Drama, dem Dichter das Feld zu eigenem Schaffen geöffnet. Er findet sich im Kreise der Spielleute, die auch in ihrer epischen Poesie den Dialog als Stilmittel pflegen, er findet sich später unter bürgerlichen Spruchdichtern, die in ihren Frag- und Antwortstrophen den Text für Streitgespräche bieten und die, in Schwänken wohl beschlagen, in Meistergesängen geübt, dem Mummenschanz ihrer Nachbarn zur Fastnacht Spiele schaffen.

Zur Fastnacht: denn die Kirche verdrängt die alten Frühlingsfeiern in die Zeit vor die Fasten, und da in den Fastenwochen auch nicht geheiratet werden soll, so ist durch viele Hochzeitfeiern in der letzten Zeit vorher die Gelegenheit zu dramatischen Aufführungen noch vermehrt. Fastnachtsspiele heißen also auch solche Spiele, deren Thema und Stoff den Zusammenhang mit den alten Frühlingsfeiern noch erkennen lassen. Mit Sicherheit läßt sich nur von einem Spiel sagen, daß es im Mai aufgeführt worden ist; bei anderen macht es die Anforderung an einen großen Spielplan im Freien wahrscheinlich.

Jenes Maispiel ist „Neidhart mit dem Veilchen", das in seiner ältesten Gestalt wohl noch aus dem 14. Jahrhundert stammt. Neidhart von Reuenthal, der Spielmann unter den Minnesängern, dessen höfische Dorfpoesie von Erlebnissen unter Bauern berichtet und der nach seinem Tod (um 1240) selbst Mittelpunkt zahlreicher Bauernschwänke wurde — er wird auch in der epischen Darstellung, die dem Spiel zugrunde liegt, von den Bauern arg gefoppt. Er findet das erste Veilchen, deckt seinen Hut darüber und eilt zur Herzogin, es ihr zu zeigen; sie kommt, hebt den Hut auf und findet — ein durchaus nicht wohlriechendes Blümlein, das ein Bauer unter den Hut gesetzt hat. Die Herzogin zürnt, Neidhart schwört Rache. Das kleine Drama nun — es umfaßt nur

58 Zeilen — bringt ebenfalls die Frühlingssitte des Blumensuchens und der Maibuhlschaft in Zusammenhang mit Neidharts Erlebnis. Ein Vorläufer sagt das Spiel an, die Herzogin begrüßt Neidhart, der zu ihrer und ihrer Frauen Ehre die schönsten Lieder dichten, jetzt aber Veilchen suchen will: „Und vind ich dann das blümelin, So müssent ir min bůl sin." Dann eine Aktionsszene: Neidhart geht, legt ein Veilchen nieder, deckt den Hut darüber und kommt zurück. Herzogin und Frauen folgen der Einladung — und hier mag sich an den Zug zum Veilchen ein Tanz um den Hut angeschlossen haben — der Hut wird aufgehoben, zornig wendet sich die Herzogin und droht Neidhart Strafe an Leib und Leben. Er bittet um Gnade: „Ain gebur mircz hat ze laid getan, Er můß ain bain ze pfand hie lan." Er wiederholt die Drohung zu den Bauern gewandt, die also wohl nach ihrer, nur in stummer Szene begangenen Untat sichtbar geblieben sind. Endet damit der Text, so doch gewiß nicht das Spiel; vielleicht nahm Neidhart in einer pantomimischen Szene Rache. Deutlich jedenfalls ist hier noch der Übergang vom Epischen zum Dramatischen: wo nicht Wechselrede verlangt wird, schweigt der unbeholfne Bearbeiter und läßt die Handlung in stummem Spiel fortgehen. In Sprache und Vers verrät das Stück seine Herkunft von höfischer Poesie. Vor höfischen Zuschauern mag es auch in österreichischen Landen aufgeführt worden sein, zur Zeit, in der es spielt: „gegen des liechten mayen schin".

Nach der Veilchengeschichte wurden weitere Neidhartschwänke dramatisiert, und das Große Neidhart-Spiel umfaßt in mehr als 2000 Versen acht Schwänke. Eine umfangreiche Einleitung führt in mehreren Tanzszenen Ritter und Bauern vor. Das Veilchenabenteuer ist sinnvoll ausgestaltet: Neidhart beklagt sich über sein Unglück, überfällt mit den Rittern die Bauern und söhnt sich mit dem Hof wieder aus. Dann verkleidet er sich, zuerst als Schwertfeger, als welcher er den Bauern die Schwerter zum Schleifen ablistet, um sie dann zu überfallen; danach als Mönch, der die Bauern foppt. Neben anderen Szenen, in denen Tanz und Werbung ihre Rolle spielen, wird auch eine Teufelsversammlung eingeschoben, und man darf annehmen, daß vom geistlichen Theater aus, von vorhandenen Requisiten (Hölle) und Kostümen (Teufelsmasken) die Anregung zu der freilich wohl auch beim Publikum besonders beliebten Szene kam. Das Spiel rechnete aber auch mit der Simultanbühne des geistlichen Dramas: dreierlei geschieht gleichzeitig, der Trunk der Bauernmädchen, des Bauernführers Engelmar Betteln um Frideruns Spiegel — der Besitz des Spiegels deutet wie der des Ringes und Kranzes auf den Besitz des Mädchens — und die Verschwörung der Bauern; es zeugt von einer nicht geringen Kompositionskunst, daß der Verfasser die drei Handlungen uns immer gegenwärtig hält, indem er den Dialog ständig von einer Gruppe zur anderen springen

läßt. Ein Zeichen fortschreitender Kunstübung ist auch die Individualisierung der Bauern und die Kontrastierung der Dorfwelt mit den höfischen Kreisen, in denen die Ritter Gawein und Parzifal heißen und von rotem Mündelin und Minnedienst sprechen. Das ganze aber ist durchaus Tanzspiel: immer wieder tanzen die Bauern, zum Hof und um die Maie, mit den Messern und auf Stelzen; und wenn derlei Stelzenszenen, wie Miniaturen des 12. Jahrhunderts zeigen, längst bekannt waren: hier sind sie organisch mit einer Handlung verbunden.

Das personenreiche Spiel — 68 sprechende Personen treten auf, dazu die Statisten — muß ein ungemein reizvolles Bild geboten haben. Von der Beliebtheit des Spiels und des Stoffes zeugen ein Szenarium aus Sterzing (dem Sitz des Sammlers Vigil Raber), ein älteres Fastnachtsspiel und eins des Hans Sachs (1557), der auch in Meistergesängen Neidhartschwänke benutzte. Überall kehrt da der Tanz wieder, und so erscheint's fast als natürliche Fortsetzung der Tradition, wenn im Jahr 1795 im Wiener Kärntnertortheater „Das wiedergefundene Veilchen" als Ballett auftaucht.

Zu den wenigen anderen Fastnachtsspielen, die mit der großen Simultanbühne rechnen, gehört als bestes das „Spiel von den bösen Weibern". Pinkenpank, Weinschenk vor der Hölle, ruft den Hirten des Höllenviehs, damit ihm der den Wein ausrufe. Drei alte Weiber kehren bei Pinkenpank ein. Als sie ihn auf die Zahlung ihrer Männer vertrösten wollen, kommt es zu Schlägerei, und Wirt und Hirt werden gründlich verhauen. Die übermütigen Siegerinnen beschließen nichts Geringeres, als das Höllenvieh zu stehlen. Großes Hallo in der von Pinkenpank alarmierten Hölle! Alle Teufel machen sich prahlend an die Verfolgung. Aber die rabiaten Weiber werden sogar des höllischen Heeres Herr. Triumphierend beschließt die Wortführerin der drei Megären das Spiel mit einem Register all der Kniffe und Pfiffe, die einem alten Weib Macht über alle Welt geben: ein beliebtes Thema. Aber die Verwendung von Motiven des geistlichen Dramas ist so stark, daß das Ganze fast wie eine Parodie der Osterspielszenen anmutet. Der Weinwirt ruft sich den Hirten zur Reklame wie dort der Krämer den Knecht Rubin. Die drei Marien sind in die drei Vetteln verwandelt. Die Herde wird den zuerst so siegesgewiß prahlenden Teufeln entführt wie dort die Seelen durch Christum. In einem Ort, wo man geistliche Dramen spielte (der Sprache nach in Tirol), mag ein geschickter Schreiber oder Spielregent auf den Gedanken gekommen sein, das Höllenrequisit (wie auch im Neidhart) einmal für ein lustiges Spiel zu benutzen.

Werbeszenen, wie sie im Großen Neidhartspiel breiten Raum einnehmen, kehren in einigen anderen Spielen wieder. Ein Werbetanz eröffnet das Spiel „Der alt Hahnentanz". Da treten Dorfmägde und Bauernknechte auf, um zu tanzen; als Preis sind ein Hahn und eine Hose gesetzt. Die Bauernburschen

überbieten einander: einer will beim Tanzen ein Pflugrad mit Gläsern auf dem Kopf balancieren, einer rühmt sich, nach der neuen Art auf Schwertern tanzen zu können. Als Appel Milchschlunt um das Kränzlein der Diemut bittet, weist sie ihn ab, er beschimpft sie, sie wendet sich an ihren Liebsten, Hainz Rubenkorp, es kommt zum Streit, Parteien bilden sich, sie fechten, Appel Milchschlunt wird schwer verletzt. Ein Richter erscheint, hört den Täter an und vertagt dann das Urteil bis zur Heilung des Getroffenen. Die Sitte der Schwerttänze hat hier vielleicht, bei anderen Spielen sicher eingewirkt.

Noch aus dem 19. Jahrhundert sind uns einige Texte von Schwertfechterspielen erhalten, aus denen man auf einen Urtyp zurückgeschlossen hat: ein Vortänzer tritt auf, der durch einen Narren eine Reihe von Tänzern hereinrufen läßt; sie stellen sich in kurzer Selbstcharakteristik vor; mit dem letzten kämpft der Vortänzer und jener wird erschlagen. Diese in Einzelheiten wandelbare Szene ist eine Erweiterung des alten Kampfs zwischen Heilbringer und Unhold. Zur Ausgestaltung und Pflege solchen Spiels mag die alte, schon von Tacitus erwähnte Fechtübung beigetragen haben, später auch das Fechten der Schwertfegerinnung, das an sich nichts mit Dämonenkampf zu tun hat. Diesen aber haben wir im „Spiel von dem Berner und dem Wunderer" vor uns. Eine Jungfrau bittet König Etzel um Hilfe gegen den „wilden Wunderer", der sie wider ihren Willen zum Weib begehrt. Der König sagt ihr den Schutz seiner Recken zu, aber alle weigern sich zu fechten. Nur der junge Fürst von Bern ist bereit, besiegt den Wunderer, schlägt ihm den Kopf ab und wird von der Jungfrau belohnt. Ein Kampf also zwischen dem hellen Heilbringer und dem dunklen Dämon im Gewand der den Stoff überliefernden Heldensage. An den Schwerttanz gemahnt auch der Schluß des Spiels vom Tanawäschel. Der Name bezeichnet die Grippe, die 1414 durch Deutschland wütete. Über diese personifizierte Seuche wird Gericht gehalten. Kläger treten auf; Tanawäschel verteidigt sich: die Betroffenen seien ohnehin durch Trinken, Fressen, Liebe oder Alter für Tod und Krankheit reif gewesen. Der richtende Marschalk fragt vier Ratgeber. Tanawäschel wird verurteilt, der Henker erscheint, ein Mönch nimmt dem armen Sünder die Beichte ab, der Henker schlägt ihm den Kopf ab.

Die Gerichtsverhandlung, an sich schon oft „dramatisch" genug, findet sich in zahlreichen Spielen. Aber das einzige Stück, das einen Gerichtsakt mit allen Formalitäten gibt, ist das Spiel von Rumpolt und Maret, das in vier Fassungen — zwei in Vigil Rabers Sammlung — überliefert ist. Mag die Ausgestaltung im einzelnen jungen Datums sein, so dürfen wir doch mit einer älteren Vorlage aus der Mitte des 15. Jahrhunderts rechnen. Im Gegensatz zu den Schöffengerichtsszenen, die wir in Nürnberg finden werden, handelt sich's hier um einen gelehrten Gerichtshof, und der Bauernbursch Rumpold,

der wegen nicht erfüllten Eheversprechens angeklagt ist und mit seinem Vater erscheint, weiß sich denn auch vor dem „laferteinisch" redenden Herrn „Offizagel" nicht zu helfen. Man gibt ihm einen Fürsprech, und auch Maret, die mit ihrer Mutter auftritt, erhält einen Anwalt. Nach der Vereidigung erklärt der Anwalt der Klägerin den Sachverhalt. Prompt beantragt die Gegenseite Vertagung, wird aber abgewiesen. Rumpolds entschiedenes „Nein" auf die Frage, ob er heiraten wolle, erzürnt Marets Mutter, keiner bleibt die Antwort schuldig, und die vom Pedell mit Mühe hergestellte Ruhe wird gleich wieder durch lauten Wortwechsel gestört, als Rumpold überhaupt jede Schuld und Verpflichtung leugnet. Also müssen Marets Zeugen heran. Da der gegnerische Anwalt die Mutter ablehnt, kommt's zum Streit zwischen den Verteidigern — „natürlich!", meint Rumpolds Vater, „jetzt tun sie so, um uns das Geld abzuknöpfen, haben sie den Beutel aber voll, sind sie wieder dicke Freunde." Die zweite Zeugin, die Magd Ruley, sagt mit einer ihr jungfräuliches Gemüt wunderlich beleuchtenden Sachkenntnis zu Ungunsten Rumpolds aus. Und da, beim raschen Antworten auf ihre Rede, verplappert sich Rumpold und sagt: „Do ich pey der marethn lag." Tableau! Die Sache wird zu Protokoll genommen. Papa Rumpold sucht den Richter zu bestechen, wird aber scharf abgewiesen. Die Parteien zanken sich mit Spektakel herum, bis der Offizial das Urteil verkündet: Rumpold hat verloren. Natürlich ist der Anwalt schuld. Der rät ihm zur Appellation. Aber der Vater läßt sich überzeugen, daß dabei nur unnütz Geld draufgeht. Der Offizial will die Streitenden zusammentun — da kommt Jans hereingerannt und macht ältere Ansprüche an Maret geltend. Aber jetzt ist nichts mehr zu ändern, und Rumpold, dem dieser Zeuge zuvor hochwillkommen gewesen wäre, muß ihn mit bittersüßem Gesicht davonjagen, um die Ehre seines künftigen Weibes zu schützen. Also werden Rumpold und Maret ein Paar. Der Tanz kann beginnen. Eine so straff geführte, geschickt gegliederte Handlung wird man nirgends sonst im deutschen Drama der Zeit finden. Niemals entsteht eine unmotivierte Pause, alle Personen spielen, auch schweigend, immer mit. Treffend die Charakteristik; die unbeholfnen oder dummdreisten Bauern hier: der tölpelhafte Rumpold mit seinem plumpen Vater, die durchtriebene Maret, rechte Tochter der aufdringlichen Schwätzerin; und dort die gelehrten Herrn, die über die Parteien lateinische Witze machen. Auch in der Sprache überrascht manche lustige Wendung, manches drastische Wort. Besonders hübsch die Schlußreden mit den Liebkosungen des jungen Paares und dem Friedensgeläut der eben noch keifenden Schwiegermutter.

Wenn der größte Teil der Fastnachtsspiele gegenüber diesem kleinen Meisterwerk öde und langweilig wirkt, namentlich in der Komposition, so hängt das mit der Entstehung dieser Form aus Fastnachtsbräuchen zusammen. In Sta-

tuten der Stadt Saalfeld aus dem 13. Jahrhundert ist ein Paragraph betitelt: „Wer in der larfen leuffet". Da heißt es: „Wer zcu den ostern loufet mit den schenebarten, der sal die stad rumen einen manden vnd einen virdung gebe deme richtere vnde der stad." Man darf annehmen, daß sich dieses Verbot nicht gegen Auswüchse von Osterspielen, sondern gegen Maskenumzüge zur Feier des Frühlings richtet. Diese uralten Frühlingsumzüge wurden auf die Fastenzeit übertragen, und so finden wir dieselbe Wendung „mit den schenebarten laufen" in Nürnberg im Zusammenhang mit einer Fastnachtssitte wieder. Schenebart oder Schembart bedeutet Larve, Maske, wie der Titel des zitierten Paragraphen sagt und uns noch Goethes „Faust" lehrt, in dessen zweitem Teil der Kaiser von den Tagen des Maskenfestes spricht, „wo wir ... Schönbärte mummenschänzlich tragen". Solchen Schembart zu tragen, war in Nürnberg — das erste sichere Zeugnis fürs Jahr 1449 — jeweils einer Zunft erlaubt. Später waren es namentlich junge Patrizier, die aus dem wohl über 1449 zurückreichenden Brauch glanzvolle Maskeraden machten und sich in ihren Kostümen für Schembartbücher abkonterfeien ließen. Noch in dieser späten Gestalt lassen Kostüme und Requisiten die Herkunft von Frühlingsbräuchen erkennen. Da ist der wilde Mann in Moos und Stroh (der alte Winter) und seine Gegner, Vasallen des Mai, mit grünen Büschen oder grünem Kostüm. Und da sieht man ferner — mag Heinrich Deichlers Chronik für 1506 sprechen — die „kostliche hell, was ein groß schiff und ein hohen segelpaum und ein wannen darauf, darinn saß ein teufel, der traib vil narrnweis am aschermitwochen, und man verprennet sie ...". Das ist der böse Dämon, der Winter, der Tod, der ausgetrieben werden soll und gegen den die Schembartläufer die grünen Büsche schwingen und überdies eine Speerstange tragen, die jedoch unter christlichem Einfluß durch ein Querstück Kreuzform erhalten hat — das dem Teufel entsprechende Abwehrmittel. Auch der Narr, der zuweilen den Teufel vertritt, ist nichts anderes als jener Dämon, die Verkörperung des Bösen oder, nunmehr rationalistischer aufgefaßt, der menschlichen Torheit.

Dem Feuertod des Unholds konnte wohl auch ein Gerichtsverfahren vorausgehen. Von solchem Brauch hören wir aus Münster am Anfang des 16. Jahrhunderts; er wird gewiß älter sein. Nur die Bezeichnung der Strohpuppe als „Doktor" ist späte Variante, so wie man in Nürnberg dem Popanz 1539 sogar Aussehen und Kleidung des Stadtpfarrers Osiander gab und damit begreiflicherweise ein Verbot der Aufzüge heraufbeschwor. In Münster waren es die Mitglieder der St. Annen-Bruderschaft, Söhne der reichsten Bürger, die in Kleidern, „so uberens waren gemacht, die sie auch alle jaer veranderten vnd bundt genoch machen ließen", zu Pferde den Doktor einholten und mit ihm

Umzüge hielten. Schließlich wurde er, dem man die Schuld am Katzenjammer des Aschermittwochs gab, zum Tod verurteilt — man denkt an den Tanawäschel: hier wie dort hört ein Priester dem Sünder die Beichte ab. Ein „ausgemacht richter" nimmt mit zwei Beisitzern, köstlich gekleidet, mitten auf dem Markt seinen Richterstuhl ein, der Doktor wird vom Wagen herbeigebracht und „hefftigen dorch des gerichts diener angeklaget" — es ist ein langes Sündenregister, das hier in der Chronik folgt. Weinend läßt der stroherne Todeskandidat das Gericht über sich ergehen, und — Poesie der Burleske — „die diener, so darbei stonden, wischeden ihme die tranen von den backen". Dann findet die Hinrichtung statt. Mit dem Umzug ist also ein kleines Spiel verbunden, eine dramatische Ausgestaltung des Tod-Austragens, wie sie ähnlich noch heute in der bayerischen Maingegend fortleben soll.

Für Nürnberg ist ein unmittelbarer Zusammenhang zwischen Schembartlauf und dramatischem Spiel nicht bezeugt. Ja in späterer Zeit ergab sich eine gewisse Rivalität zwischen den behördlich geschützten Schembartläufern und den Fastnachtsspielern, denen der Rat 1516 verbietet, „die 2 tag ir spil ze treiben, dweil es dem schempart ein abpruch sei". Gemeinsam ist jedenfalls beiden das ursprüngliche Element des Aufmarsches, und sicher bestanden schon vor dem besonders reich und festlich ausgestatteten Schembartlauf kleine Umzüge der Zunftgesellen von Haus zu Haus. Abermals schildert die Münsterer Chronik anschaulich: die einzelnen „ämpter" wählen ihren Fähnrich, „die jungens gengen fur den fennerich und die knechte folgeden ihm na, alle bei paren midt pfiffen und trummen; gengen die gantze stadt dorch in alle ihrer meister huser ..." So haben wir uns auch die Nürnberger hinter ihrem Herold oder Präkursor zu denken; noch im Jahr 1593 sagt ein Ratsbeschluß: „Den wagner- und huofschmidtgesellen soll man erlauben, das an der faßnacht sie ihre vätter mit einem spil besuchen und ihnen schenken mügen, doch nur einen tag, und das sie keinen tanz dabei nicht halten sollen." Aber gerade der Tanz ist ehmals der Zweck des Aufmarsches: es wird getanzt, der Hauswirt läßt Speise und Trank auftischen, man dankt und zieht weiter. In manchem der Nürnberger Fastnachtsspiele, deren Texte uns vom Ende des 15. Jahrhunderts überliefert sind, haben wir die Aufforderung zum Tanz, in allen eine Schlußrede an Wirt oder Zuschauer.

Der Spieltext entsteht aus einem Begrüßungswort des Anführers und der Vorstellung der Maskierten. Manche Stücke sind nichts weiter als solch eine Revue. So erklären etwa 17 Gesellen, warum sie einen Harnisch angelegt haben. Ein Fortschritt ist's, wenn die einzelnen Sprecher zum Führer in Beziehung treten. Beliebt ist da die Figur des Preisrichters. Einer verkündet den Preis, den Frauen ausgesetzt haben, und 14 Bewerber wetteifern, ihn

durch Beschreibung weiblicher Reize — oder dessen, was sie dafür halten! — zu gewinnen. Oder eine Frau will dem größten Narren den Apfel schenken, und 10 Gesellen überbieten einander in der Schilderung ihrer Narrheit. Frau Venus wird gern als solche Narrenrichterin auf die Fastnachtsbühne bemüht. Und abermals eine Erweiterung der Revue: die Sprecher knüpfen an Worte ihrer Vorgänger an. In einem Bauernspiel erzählen 12 Bauern ihre Liebesabenteuer. Einer sucht immer den andern zu übertrumpfen: „So narr, waistu sunst nichts, dan das?" oder: „Ach got, was hört ir an dem ding!" Dem Dialog näherte man sich, wenn der Führer oder Richter auf die Rede jeder Person Antwort gab oder wenn die paarweis auftretenden Gestalten auch paarweis ihre Wechselrede führten. Das ergab dann am Schluß einen Paartanz, wie wir ihn auch da anzunehmen haben, wo Burschen und Mädchen abwechselnd ihr Sprüchlein sagen und am Ende eine alte Vettel sehr derb zum Tanz aufruft.
Der Form des Aufzugs und zugleich altem Volksbrauch begegnen wir im Spiel von der Eggen und in drei Bruchstücken vom „Mägde-Einsalzen". Als altgermanischer Brauch gilt es, daß Frauen als Priesterinnen der Fruchtbarkeitsgöttin im Frühling einen Pflug über den Acker zogen. Possenhafte Umform solchen Brauchs mag es sein, wenn im Eggenspiel sieben Mägde an den Pflug gespannt werden, die keinen Mann bekommen haben; der Maier fragt sie nach dem Grund, und jede antwortet ihm mit einer recht unflätigen Schilderung ihrer körperlichen Reize, denen bisher kein Mann verfallen sei. Das Heiratsverbot während der Fastenwochen mag Ursache zu dem Ulk gegeben haben, die Mägde einzusalzen, damit sie sich über die Fastenzeit gut halten.
Die Revueform, die auch in der episch-satirischen Literatur der Zeit beliebt ist und die wir im geistlichen Spiel bereits bei den Sünderreihen der Teufelsszenen fanden, wirkte auch auf die Komposition der Gerichtsspiele, die zunächst in Nürnberg nicht eine regelrechte Gerichtsverhandlung mit dem lebhaften Hin und Her der Parteien nach Art des Rumpold und Maret-Spiels spiegeln; vielmehr ist dies die häufigste Form: einer klagt, der Richter fragt die Schöffen, und diese, acht oder mehr, „ziehen nun auf", möchte man sagen, und lassen ihr Spruchband abrollen. Bei Rosenplüt und Folz werden uns Varianten der Form begegnen
Selten ist schließlich unter den Nürnberger Stücken die Posse, das Lustspiel mit einer richtigen Handlung, mit lebendiger Wechselrede. Solch ein Spiel mit schon nicht ganz simpler Szenenführung — Regel ist der eine „Aufzug" — haben wir in Domherr und Kupplerin vor uns. Eine Kupplerin beschwatzt hier einen Bamberger Domherrn zu einem Stelldichein mit einer Bürgersfrau. Er ist bereit und verläßt die Szene — ungewöhnlicher Vorgang im alten, ein-szenigen Fastnachtsspiel! —, um sein geistliches Gewand gegen die

Bürgerkleidung des Ehemanns zu vertauschen. Inzwischen redet die Kupplerin auf das Eheweib ein, geht dann, den Domherrn zu suchen, findet ihn aber nicht. Die Frau heißt die Magd zum Fenster hinausschauen; die erblickt die Kupplerin, die jetzt mit dem verkleideten Domherrn kommt. Die Magd hält ihn für den Ehemann und rät der Frau, so zu tun, als ertappe sie ihren Mann, wie er eben zu einer anderen gehen wolle. Also fährt die Frau auf den verkleideten Domherrn los, während die Kupplerin von der Magd verprügelt wird. Auch der betrogene Domherr schlägt nun auf die Kupplerin ein, aber sein Knecht, ehe er zum Schlußtanz auffordert, belehrt ihn: „Laß dich kein kupplerin anfuren!" Derlei Lustspielszenen verlangten ein nicht geringes Talent zu realistischer Lebensschilderung, ergaben sich nicht ohne weiteres aus den Aufzügen. Sie sind darum auch in Nürnberg erst recht und schlecht bei Rosenplüt, geschickter bei Folz, am besten bei Hans Sachs ausgebildet.

Was den Stoff der Spiele anlangt, so ist man versucht, den Titel, den bezeichnend genug eins der Stücke trägt, „Ein Fastnachtsspiel vom Dreck", auch den anderen, mindestens als Untertitel, beizulegen. Doch ist zu scheiden zwischen denen, die von den Verdauungsfunktionen handeln, und dem größeren Teil, der die körperlichen Beziehungen der Geschlechter erörtert: zu den Spielen vom Dreck kommen die vom Nachthunger oder Nachtfutter. Diese Themen hat ja das Fastnachtsspiel mit der Schwank- und Spruchliteratur der Zeit gemein. Die auftretenden Personen sind in der Regel schmutzige Bauern, zänkische Weiber, verbuhlte Mönche. Auch der aus dem geistlichen Drama bekannte marktschreierische Quacksalber und Doktor mit Weib und Knechten stellt sich bisweilen ein, und es versteht sich, daß er hier, wo er seinen Handel nicht mit frommen Marien schließt, sondern Bauern kuriert, noch um einige Grade unflätiger ist. Seltener erscheinen allegorische, sagenhafte oder historische Gestalten. In einigen Stücken tritt die „Vasnacht" auf, wird angeklagt oder klagt selbst gegen die Fasten, durch die mancher Krapfen und Schweinebraten unverzehrt bleibe und manche Jungfrau nicht zu ihrem Recht komme; die Schöffen fühlen sich befangen und vertagen die Verhandlung bis Ostern: „So kumpt ain fürst gerant in alle lant, Der ist der liecht Mei genannt" — der Zusammenhang von Fastnacht und Frühlingsfeier wird damit einmal deutlich ausgesprochen, die Fasten sind nur eine unliebsame Unterbrechung. Unter den historischen und sagenhaften Gestalten sind am beliebtesten Aristoteles und König Artus. Als einer der sieben weisen Meister belehrt Aristoteles einen Jüngling über Frauendienst (im „Actum vasnacht"), in einem andern Spiel lassen sich Fürsten und Herren von Aristoteles ihren Charakter nach ihrer äußeren Erscheinung deuten. König Artus erprobt in einem Spiel durch eine Krone, in einem andern durch einen Mantel die eheliche Treue der Könige

seines Kreises. Diese Spiele zeichnen sich durch kunstvollere Komposition und feinere Sprachbehandlung aus. Ältere epische Dichtungen wurden da benutzt, wie auch in manchem andern Fall die Spieltexte durch Dialogisierung vorhandener Spruchdichtungen entstanden.

Das Schmutzig-Derbe herrscht in der Sprache der Spiele durchweg vor. Immer neue Vergleiche, Bilder und Umschreibungen für die beiderseitigen Funktionen der menschlichen Mitte werden da gesucht und gefunden. Hierin, nicht in der oft wiederkehrenden, kaum ausgeführten Handlung lag der Reiz für die Zuhörer, und eine gewisse Genialität der Zote muß man den Autoren zugestehen. Unerschöpflich ist das Vokabular für die Schilderung weiblicher Häßlichkeit oder grotesk übertriebener Körperformen, die den Bauernburschen als besonderer Vorzug ihrer Schätze erscheinen. Daneben findet sich aber doch auch manche zartere Schilderung, ja ganz fern her schimmert Kellers „Abendlied", wenn man in einer Revue von Liebhabern das Bild der Geliebten einmal so beschrieben liest: „Eim weiblein, dem die augen fenstern, Recht als die sunne tut her glenstern, Und der die pron sein geflenselt, Sam schwarz auf weis und rot gespenselt, Und ir die stiern her gleißet fein, Sam ein durchgrabenß helfepein" — dann freilich folgt auch hier das kaum gemilderte Bild vom Nachthunger: „Die nem ich fur mein nachtmol heint, Und wer man mir ein jar darumb feint".

Die Behandlung der Reimpaare ist meistens ganz kunstlos. Bisweilen verrät sich die Herkunft eines Spiels von der Spruchdichtung und der Einfluß meistersingerlicher Kunstübung in strengerem Bau, auch in gleichmäßiger Verteilung der Verse auf die Personen; dann spricht sogar der Vorredner von „stollen", von Strophen, die sie hersagen wollen. Dramatische Tugenden sind das gerade nicht, vielmehr wird dadurch nur noch unterstrichen, daß es sich um Aufmärsche und Deklamationen handelt. Anders die Verwendung des Stichreims. Sie ist beim durchschnittlichen Spiel kaum zu finden. Im erwähnten Domherrnspiel zwar ist Stichreim geschickt benutzt, und dies wie der flotte Rhythmus des Spiels überhaupt haben an die Autorschaft des Hanz Folz denken lassen.

Der Eintagscharakter der Fastnachtsspiele bringt es mit sich, daß die Namen der Autoren, die sich gewiß oft gar nicht zu erkennen gaben, nur ausnahmsweise überliefert worden sind. In den erwähnten Saalfelder Statuten heißt es in einem Paragraphen „Vom reyn an der Vasenacht": „Wer an der vasnacht reygn wil, mag her nicht spilemans gehabe, so sal her subirlich vnd hubische lit vorsinge" usw. Mitwirkung des Spielmanns, des scolaris literatus, des Literaten darf man da annehmen, wo im Wettstreit um die Frau im Fastnachtsspiel der Schreiber Sieger ist. Denn was hätte den Bürger, den ehrsamen Handwerker veranlassen sollen, einem Schreiber den Sieg zu gönnen?

In Nürnberg sind es Spruchdichter, die ihre Kunst auch dem Fastnachtsspiel zugute kommen ließen, Rosenplüt und Folz.
Hans Rosenplüt, bald nach 1400 geboren, seines Zeichens Gelbgießer, 1444 Büchsenmeister der Stadt, Kriegsteilnehmer, mit den politischen Händeln der Zeit vertraut, Lobredner seiner Vaterstadt, Meister in Priameln, dieser schwierigen Spruchform, die mit ihrem Schlußvergleich scheinbar unvereinbarer Dinge einen witzigen Kopf fordert — wie hätte er sich nicht auch die beliebte Form des Fastnachtsspiels zunutze machen sollen! Ist zwar nur ein Stück mit seinem Namen überliefert, so hat man doch seine Autorschaft für eine ganze Reihe anderer Stücke wahrscheinlich gemacht. Ein Teil ist in der üblichen Art der Revuen und Gerichtsszenen gehalten und unterscheidet sich vom Durchschnitt nur durch eine ungeheuerliche Lust an der Zote. Während aber in der Regel die Gerichtsakte ohne Schlußeffekt enden, findet Rosenplüt gelegentlich einen witzig-wirksamen Ausgang. Ein Bauer klagt dem Gericht Buhlschaft des Nachbarn mit seinem Weib. Die neun Schöffen sagen, was dem Ehebrecher gebührt. Der Bauer bedankt sich, aber — wär's nicht besser, dem Buhler Gleiches mit Gleichem zu vergelten? Der Witz wiederholt sich: Frauen verklagen einen Ehrschänder, die Schöffen verkünden wieder die unappetitlichsten Strafen, die Klägerinnen aber sind davon so erbaut, daß sie den Schöffen nun ihrerseits höchst eindeutige Anträge machen. Neben einigen anderen Spielen, in denen über das Aufzugsschema hinaus wirklich eine kleine Handlung zustande kommt, sind dann vor allem einige politische Stücke für Rosenplüt charakteristisch. Das Spiel von Papst, Kardinal und Bischof ist eine bittere Anklage gegen die herrschenden Mächte, die sich gegenseitig die Schuld an den Mißständen im Reich zuschieben und unter deren heillosem Regiment der Arme allein zu leiden hat. „Das ist dem Adel ein große Schand" — diese Schlußweisheit des Narren kehrt auch in „Des Türken Fastnachtsspiel" wieder, in dem die Türkei als ein geordnetes Land („darin da sitzt man zinsfrei") dem friedlosen römischen Reich mit seinen unchristlichen Herrn gegenübergestellt wird: die großen Herren, heißt es, schwärmen nur deshalb für den Türkenkrieg, um nicht gegen ihre Sünden, sondern gegen Gottes Zuchtrute für die Sünden, eben den Türken, Krieg zu führen und hiermit Gott zu widerstreiten. Rosenplüt spricht hier auch als Anwalt der Armen gegen die Fürsten, für deren üppige Hofhaltung „der Arbeiter schwitz und schweist, Sein hand oft im kot umbwelzt, Biß er ir kuchen feist und schmelzt". Als guter Patriot betont er die reichsstädtische Freiheit: Nürnberger Geleit gebe dem Türken Sicherheit gegen jedermann, und sei's der „Kaiser zu Occident". Eine politische Satire hat man auch in „Des Königs von Engellant Hochzeit" erkannt, vermutlich 1441 aufgeführt. Hier werden Kampfpreise ausgesetzt und Bürgen für ihre

Richtigkeit genannt; diese Bürgen aber sind allesamt höchst fragwürdige Figuren aus der damaligen großen Politik: ein Scheinkönig, ein gekrönter Pantoffelheld, ein verjagter Fürst, der „neunt pürg reich, mechtig und stark Das ist der künig in Tennmark" — der in Wahrheit landflüchtig und entthront war. Lauter Bürgen also, deren Unsicherheit darauf schließen läßt, wie es mit den Preisen selbst beschaffen sei. Als Drama freilich ist gerade dieses Spiel schwach, die Satire liegt in der Rede eines Sprechers, nicht in Rede und Gegenrede handelnder Personen.

Dramatisch belebter sind die Spiele des Hans Folz, der, aus Worms gebürtig, in den letzten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts und bis etwa 1510 als Meistersinger, Spruchdichter und Fastnachtspoet in Nürnberg hervortrat. Dieser „geschworene Meister der Wundarznei und des Barbierer Handwerks" ist gewandter als Rosenplüt in Sprach- und Versbehandlung sowie in der Komposition. Auch er benutzt die gegebenen Formen, aber er schafft, selbst bei ähnlichem Inhalt, leichtere, man ist versucht zu sagen: elegantere Stücke — was natürlich Zoten im Stil der Zeit nicht ausschließt. Schon den Eingängen gibt er zuweilen einen frischeren Ton neben dem landläufigen „Nun schweigt ein Weil und habt eur Ruh". Er läßt etwa die Spieler beim Eintritt so tun, als seien sie fehlgegangen: „Pox grint, ich mein, wir gen nit recht . . . es ist nit meier Pilzans haus" — wobei möglicherweise der Witz dadurch erhöht wurde, daß es mit dem genannten Haus irgendeine stadtbekannte Bewandtnis hatte. Die alte Gerichtsszene frischt er dadurch auf, daß er den Schöffen Rosenplütscher Oberservanz einen anderen gegenüberstellt, der den Beschuldigten zur Bezahlung einer gemeinsamen Zecherei verurteilen will. Mit guter Beobachtungsgabe gestaltet er Vorgänge des Alltags. Wie sich einer beschwert, der andere mit scharfem „Samer pox leichnam" erwidert, wie die Wechselrede sich steigert, ein dritter, ein vierter hinzukommt — das ergibt eine wirklich lebendige Szene. Dabei benutzt Folz mit Berechnung und Geschick den Stichreim, etwa in dem mit Sprichwortelementen gewürzten Streitgespräch seines Spiels von Salomon und Markolf. Auch das vielleicht von Folz, sicher in seiner Art geschriebne Spiel vom Hasen erhält seine frische Wirkung durch den raschen Wortwechsel der beiden Bauern, von denen der eine gleich Judas im Alsfelder Spiel das Geld des anderen bemängelt. In „Kaiser und Abt", der Dramatisierung des bekannten Schwankes vom Müller, der für den Abt die Rätsel des Kaisers löst und selbst Abt wird, kommt zur Stichreimtechnik noch ein besonderes Vergnügen am Wortwitz, das für Folz auch charakteristisch ist. Ganz abseits von seinen flotten Possen steht Folzens umfangreichstes Stück „Die alt und neu ee", das er auf besondere Bestellung geschrieben haben mag. Es behandelt den aus dem geistlichen Schauspiel bekannten Streit zwischen Syna-

goga und Ecclesia. Außer einigen drastischen Beispielen bietet das Spiel, das in enger Anlehnung an eine gelehrte Schrift und im Zusammenhang mit damals aktuellen Predigten gegen die Juden entstand, durchaus nur langweilige Gelehrsamkeit. Anders zwei gleichfalls antisemitische Stücke, deren zweites man Folz zuschreibt. Das erste, „Kaiser Constantinus“, bringt nach langatmigem Disput immerhin einen Ochsen auf die Bühne, den der Jude tötet, der Christ aber wieder lebendig macht, und am Schluß freut sich die bekehrte Judenschaft recht fastnachtsmäßig, daß sie nun Schweinefleisch und Würste essen kann. Noch bewegter, aber auch im höchsten Grad schmutzig ist die Handlung im „Herzog von Burgund“, wo mit Narr und Närrin, Drachen, Glücksrad und fetter Sau burleske Szenen geschaffen sind.
Die Nürnberger, zu denen uns Hans Sachs im nächsten Jahrhundert zurückführen wird, bildeten sich auf ihre Spiele etwas ein. Der Herold im letztgenannten Spiel, also ausgerechnet in dem Stück, wo die Schweinerei ihren Gipfel erreicht, verkündet den Beschluß des Sohnes Kaiser Maximilians, mit seinen Räten „die vasnacht hinn bei euch zu sein, Ursach, das in der werlt gemein Man nit der gleich von kurzweil weis ...“. Das war lokalpatriotische Übertreibung. Es gab auch außerhalb Nürnbergs Fastnachtsspiele, ja vieles von den Nürnberger Spielen ist Import, so wie umgekehrt auch Nürnberger Texte anderenorts gespielt wurden. Die Texte wanderten wie die der geistlichen Spiele. Rosenplüts „Türkenfastnacht“ ist siebenmal, andere Stücke sind vier- und fünfmal überliefert. Eine Dramatisierung des Schwankes von Aristoteles, den die Liebe betört, das Reittier einer Frau zu sein, ist uns, obschon das Spiel ursprünglich im Bayrisch-Österreichischen beheimatet war, mit einer Einleitungsrede erhalten, in deren Ortsnamen lauter Orte bei Erfurt zu erkennen sind, das mithin auch dort aufgeführt sein mag. Andere Spiele weisen nach Schwaben, nach der Schweiz; die Stücke der Sterzinger Sammlung sind bereis erwähnt. Je nach der örtlichen Spieltradition ändert sich da auch die Technik und Tonart der Stücke. Das Nürnberger Fastnachtsspiel ist ausgelassen lustig, und auch da, wo politische oder soziale Übelstände gegeißelt werden oder gar konfessionelle Diskussion die Szene beherrscht, übertönt das freche Witzwort und die Zote Anklage und Moral. Den Gesellen war das derbste Wort, der keckste Scherz eben gerade recht. Andere Spieler treten uns in Lübeck entgegen, und mit der Schauspielerschaft ändert sich das Repertoire.
Wie in Münster sich die Söhne der reichsten Bürger in der St. Annen-Bruderschaft vereinigten, so gehörte in Lübeck nur eine strenge Auswahl von Patriziern zur „Zirkelgesellschaft“, die in den Jahren von 1430 bis 1537, vielleicht auch schon vorher, Fastnachtsaufführungen veranstalteten. Man spielte auf einem fahrbaren Gerüst, der „Borch“, und diese Aufführungstechnik weist

nach den Niederlanden, wo die Wagenbühnen ganz gebräuchlich waren. Nach den Niederlanden weist erst recht das Repertoire, das uns, mit einigen Lücken, für die Jahre 1430 bis 1515 erhalten ist und Stoffe und Themata verzeichnet, wie wir sie bei Aufführungen in flandrischen Städten finden: Stoffe der Heldensage, von Jason, von Paris, von Troja, und später Vorwürfe lehrhafter Art, von Treue und Wahrheit, von Rechtfertigkeit, von Eintracht. Es mag sich dabei um Dialoge ohne starke Aktion gehandelt haben, wie uns durch das Lübecker Spiel „Henselyn" bestätigt wird. Ein alter Mann entläßt seine drei Söhne mit dem Narren Henselyn, damit sie in Rom die Rechtfertigkeit suchen. Aber der Papst hat sie dem Kaiser gesandt, der Kaiser, an den sie sich wenden, den Fürsten, und so reisen sie zu den Fürsten, den Vögten, Landsknechten, Bauern, zu den Geistlichen und zu den Trunkenbolden, Frauen und Mönchen — sie finden die Rechtfertigkeit nicht und kehren zum Vater zurück, der sie ermahnt, von der Suche doch nicht abzulassen. Henselyn spricht die Schlußmoral. Das Motiv, daß einer auf der Suche nach irgendwelcher Tugend von einem zum andern geschickt wird, ist in der Weltliteratur verbreitet. Auch erinnert man sich des Rosenplütschen Fastnachtsspiels, in dem einer die Mißstände des Reichs immer dem andern zuschiebt. Dem kräftigen Realismus Rosenplüts steht hier die abstraktere Dialogform der Moralität gegenüber, die wir im sechzehnten Jahrhundert bei Gengenbach, bei Wickram wieder antreffen werden.

Von der neuen Bewegung, die, von Italien ausgehend, auch in Deutschland die Geister weckte, ist in allen diesen Spielen natürlich nichts zu spüren. Sie wurzeln in den Handwerkerkreisen der bürgerlichen Gesellschaft, die sich durch die kecken Späße der jungen Gesellen unterhalten lassen. Satire und Kritik treten im älteren Fastnachtsspiel kaum hervor; doch bekunden einzelne Werke Rosenplüts und Folzens, wie sich das Fastnachtsspiel sehr wohl zu politischer und sozialer Kritik handhaben ließ, und in den religionspolitischen Kämpfen, die nun alsbald in Deutschland entbrennen, ist das Fastnachtsspiel oft ein willkommenes Mittel, die neuen Ideen und die Fragen, um die der Zank der Disputationen geht, vor das Volk zu tragen.

Sechzehntes Jahrhundert

Während in Italien die Humanisten, durch den Beifall fürstlicher Gönner ermuntert, von den zu neuem Bühnenleben erweckten Komödien des Terenz und Plautus zu eigenen Dramen gleicher Art und zu weltlichen Festspielen fortschritten, stellten sich die deutschen Humanisten, nach kurzem Anlauf in italienischer Richtung (vgl. Abschn. II), in den Dienst der Reformation und der pädagogischen Bewegung, in der sich humanistische und reformatorische Tendenzen

auf dem Boden bürgerlicher Stadtkultur vereinigten. Es ist eine andere Umwelt in Deutschland als in Italien, eine andere Atmosphäre, die das Werk des humanistischen Dichters und vor allem das des Dramatikers bestimmt. Denn das Drama, mag es als literarische Kunstform den Gipfel poetischen Schaffens bezeichnen, als Spieltext, als Werk fürs Theater steht es in engerer Wechselwirkung mit dem Publikum als eine Dichtung, die auf die Lektüre des einzelnen berechnet ist, und der Dramatiker, der seine Wirkung auf den Brettern, nicht durch das Buch sucht, wird darum, bewußt oder unbewußt, durch das Publikum seines Theaters beeinflußt werden, so wie er zugleich aufs stärkste von der Tradition des Theaters selbst abhängig sein wird. Das Publikum aber, das waren in Deutschland nicht so sehr Herren und Damen einer fürstlichen Gesellschaft und gelehrte Kenner wie in Italien, sondern die Bürger der Städte. Und das Theater, das war der vom Passionsspiel überwogte Marktplatz eben dieser Städte, die vom Fastnachtstrubel erfüllte Hausdiele oder Wirtshausstube eben dieser Bürger. Wir werden sehen, wie in Deutschland auch die strengen Lateiner und Terenzjünger oft in den Bann dieser bürgerlichen Welt gezogen werden, deren Theater sie vielfach nicht beseitigen, sondern umbilden, so wie sich in ihren Dramen Elemente der alten deutschen Spiele mit denen der römischen Klassiker mischen.

Aber das Drama besteht jetzt auch unabhängig vom Theater. Es wird gedruckt, um gelesen zu werden. Daß das geschieht, hängt nicht nur mit der immer zunehmenden Möglichkeit der Drucklegung zusammen, vielmehr mit der Aufnahme und Nachahmung des klassischen Dramas, das, losgelöst vom Theater, als Literatur überliefert ist. Beim Fastnachts- und beim Passionsspiel, mochten sie auch gelegentlich gedruckt werden, war die Aufführung das Primäre. Die Humanisten schaffen das Literaturdrama, eine Tatsache, weit wichtiger freilich für die ganze Zukunft unserer dramatischen Literatur und deren Beziehungen zum Theater, als für dieses 16. Jahrhundert, in dem die deutschen Dramen doch in der Regel Spieltexte sind, eben weil die heimische Theaterpraxis noch stärker ist als die klassische Theorie.

Das ausgehende 15. Jahrhundert sah, wie das ganze Mittelalter, keinen Zusammenhang zwischen den römischen Dramen und den theatralischen Übungen der Gegenwart. Albrecht von Eybe (1420—75), Domherr in Bamberg und Eichstätt an der Altmühl, in einer Landschaft also wirkend, wo das Fastnachtsspiel besonders lebendig war, dachte doch nicht an eine Verbindung jenes Spielbrauches mit seinen Übersetzungen der Menaechmi und Bacchides des Plautus und der neulateinischen Philogenia des Ugolino. Sie erschienen, übrigens erst aus seinem Nachlaß 1511, im Anhang seines lehrhaften „Spiegels der Sitten", und die moral-pädagogische Tendenz leitet auch fernerhin die

Übersetzer der Alten. Dabei wäre gerade Albrecht von Eybes Übertragung mit ihrem kräftig volkstümlichen Ausdruck und ihrer gelungenen Eindeutschung alles Römischen sehr wohl spielbar gewesen; aber sie ist in Prosa geschrieben, und wenn uns das neben der öden Reimpaarpoesie als Vorteil erscheint, für die Zeitgenossen machte es die Übertragung „bühnenfremd". Auch wollte man gar keine so radikale Verdeutschung: als Hans Sachs im Jahr 1548 die Übertragung benutzte, gebärdete er sich gelehrter als der Eichstätter Domherr, latinisierte ein paar der von Eybe verdeutschten Namen wieder und ließ „bey Jovi" schwören.

Für die Entwicklung des deutschen Dramas hatten diese Übersetzungen so wenig Bedeutung wie der deutsche „Eunuchus" (1486) des Hans Neidhart, die Grüningersche deutsche Terenzausgabe (1499) oder die spätere Prosaübersetzung der sechs Terenzkomödien durch Valentin Boltz, die den Schülern ein interpres sein sollte und zwischen 1510 und 67 sechsmal gedruckt wurde. Bis ans Ende der zwanziger Jahre herrscht das alte einheimische Drama ausschließlich, wenn sich auch hier und da etwas von antiker Form, antikem Vokabular äußerlich spürbar macht.

Des Heidelberger Passionsspiels (1514) ist früher gedacht worden; fast Jahr für Jahr der Folgezeit sind Aufführungen solcher Spiele bezeugt: 1515 in Colmar, 1516 in Freiberg in Sachsen, 1517 in Hildesheim, 1518 in Straßburg, 1519 in Eger, 1520 in Gebweiler. Im Norden werden sie durch die Reformation zumeist beseitigt: 1523 sieht man in Freiberg zum letzten Mal das alte Osterspiel. Im Süden dauern die Aufführungen fort: 1531 wird die Passion in Colmar dargestellt, im gleichen Jahr in Luzern, ebenda 1549 das Jüngste Gericht und, in immer größerer Pracht, die mehrtägigen Spiele, wie sie uns für 1583 aus einer Fülle theatergeschichtlichen Materials deutlich erstehen.

Der große Pomp dieser Passionen diente dem Ruhme der alten Kirche. Das beweglichere Fastnachtsspiel wurde recht eigentlich das Drama der Protestanten, der Protestanten schon vor der Reformation, Drama der streitbaren Geister, Tendenz- und Zeitdrama. So spielte man nach Neujahr 1514 in Zürich ein Spiel, in dem gesprächsweise die politischen Ereignisse erörtert und der tüchtige Eidgenosse dem windigen Franzosen, rechtschaffnes Bauerntum aller leichtfertigen, überheblichen Adelsherrschaft gegenübergestellt werden. Dem Ungarn, der Hilfe gegen den Türken heischt, wird zur Antwort, es fehle an Geld, da Fürsten, Herren und Prälaten alles verpraßten. Der gelehrte Verfasser läßt auch Horatius Cocles, Mutius Scaevola, Scipio Africanus und Hannibal revuemäßig auftreten, damit sich die eidgenössische Jugend an ihnen ein Beispiel nehme. Das Spiel wurde um 1538 von dem Zürcher Wundarzt und Poeten

Jakob Ruf (gest. 1558) zu einem breiten, redseligen Spektakelstück erweitert: „Vom Wol- und Übelstand eyner loblichen eydgenosschaft", nach der Hauptfigur auch „Etter Heini" genannt. Etwa gleichzeitig mit dem Zürcher Spiel von 1514 wurde auch das alte Tellenspiel aufgeführt. Die Sage ist aus Schillers Drama bekannt. Schon das alte Spiel gestaltet die Apfelschußszene, der Überlieferung folgend, ganz ähnlich: Tell wird nach dem Liebling unter seinen Kindern gefragt; als er um Gnade bittet, sagt er (mit Worten, die Schiller knapp zusammenzog): „Wer ich vernünfftig, witzig und schnell, So were ich nit genant der Thell". Der Festnahme folgen in ganz epischer Komposition: Fahrt im Schiff, Sprung auf die Platte, Tat in der hohlen Gasse. Tell erzählt die Ereignisse den Freunden. Cunno Abeltzellen berichtet, daß er dem unterwaldner Vogt „mit einer achß das bad gsägnet", alle schließen sich zum Sturz der Tyrannen zusammen und Tell sagt ihnen den Eid vor. Auch dieses, in seiner Kürze ungemein kräftige, aber früh durch Zeitanspielungen erweiterte Spiel, das oft neu gedruckt wurde, bearbeitete Ruf; seine Akteinteilung ist hier so äußerlich wie beim „Etter Heini", ja er bringt es fertig, mitten in die Apfelschußszene eine Aktgrenze zu legen.

Neben dem politischen Fastnachtsspiel erscheint jetzt in der Schweiz die allegorisierende Moralität. So spielten im Jahre 1515 Bürger Basels: „Die zehn Alter dieser Welt" von dem um die Jahrhundertwende eingewanderten Drucker Pamphilus Gengenbach (gest. 1524 oder 25). Die zehn Lebensalter wurden oft in Wort und Bild dargestellt. „Zehen jar ein Kind, Zwanzig jar ein jungling, Dreißig jar ein man, Virzig jar wolgetan, Funfzig jar stillstan, Sechzig jar abgan, Siebenzig jar die sele bewar, Achtzigk jar der welt narr, Neunzig jar der kinder spot, Hundert jar: nu gnad dir got" — nach diesem alten Spruch treten Gegenbachs zehn Alter auf und geben im Frage- und Antwortspiel mit dem Einsiedler, der sie fromm ermahnt, eine Selbstcharakteristik. Das Spiel ist ernst. Komisch wirkt nur der Achtzigjährige, der immer an die alten Liebschaften denkt und noch jetzt, obwohl er Atemnot hat und ihm die Nase tropft, „dannocht die fröwlin grüßen" muß. Wie dies oft gedruckte, gespielte und bearbeitete Spiel behandelt auch Gengenbachs „Gouchmat" (Narrenwiese) einen beliebten, von Thomas Murner in einem satirischen Gedicht benutzten Vorwurf. Frau Venus läßt Jüngling, Ehemann, Krieger, Doktor und alten Gouch durch ihre Helferinnen Circis und Palestra zum Narren halten. Als sich nun auch der Bauer an die Tafel setzt, um die Küchlein zu verspeisen, die Circis aus den von ihm mitgebrachten Eiern gebacken hat, erscheint die Bäuerin und gibt ihm zu den Eiern im Schmalz „das Saltz"! An derben Reden und Prügeln wird nicht gespart. Mit hübscher Schlußwendung ad spectatores fordert Venus den Hofmeister auf, allen Gäuchen für ihr Erscheinen zu danken. Er-

weiterte Revueform wie hier bietet ebenfalls Gengenbachs politisches Spiel „Der Nollhart" (Mitglied einer religiösen Bruderschaft). Es knüpft an die Prophezeiungsliteratur an, die in den unruhigen Zeitläuften viel Beachtung fand. Neben dem Nollhart treten die Sibylle von Cumä, die heilige Birgitta und Methodius auf, die wegen ihrer Weissagungen berühmt waren. Von ihnen erfragen Papst, Kaiser, Türke, Eidgenoß, Landsknecht, Jude und andere typische Gestalten die Zukunft. Weder hier noch in den anderen Spielen gibt Gengenbach dem Dialog durch lebhafte Wechselrede dramatischen Charakter.
Theatralisch bewegter und bunter ist das Spiel „Vom Papst und seiner Priesterschaft" (1523) von dem Berner Malerpoeten und Staatsmann Niklas Manuel (um 1484—1530). Mit großer Kühnheit wird hier das päpstliche Regiment gegeißelt. Der erste Auftritt stellt die auch von Gengenbach in seiner satirischen Dichtung „Die Totenfresser" gestrafte Unsitte kirchlicher Ausbeutung von Todesfällen durch Seelenmessen bildhaft vor Augen: während der Papst „in großem gepracht mit allem hofgesind, pfaffen und kriegslüten, hoch und niders stands" auf erhöhtem Sitz thront, trägt man einen toten Reichen herbei; und nun frohlocken die Priester, an der Spitze der Papst, da der Tod für sie „ein gut Wildbrett" ist. Auch die Pfaffenmetz freut sich: „Mir wirt zum minsten ein rok darvon!" Aber schon ist den Pfaffen niederen Ranges die Veränderung des Volkes durch Luthers Lehre spürbar, und der Bettler, der arme Bauer und der Edelmann fluchen dem Pfaffentum. Ein zweiter Auftritt zeigt des Papstes Schweizergardisten, die ihr Schäfchen zu scheren wissen. Ein Rhodiserritter jagt herbei: Rhodus ist in höchster Not, Hilfe gegen den Türken! Aber in schamloser Offenheit antwortet der Papst, er brauche sein Geld, um mit seinen Christen Krieg zu führen. Fluchend sprengt der Ritter davon, und der Türke erscheint und spottet der Christenheit. Auf eine Bauernrevue, in der sieben Bauern über den Ablaß klagen, folgt eine Apostelszene: Dialog zwischen Petrus und einem Kurtisan, der ihn über des Papstes Macht aufklärt, und zwischen Petrus und Paulus, die im Papst den Widerchrist erkennen. Noch einmal hält der Papst Musterung über sein williges Kriegsvolk; dann bittet ein Prädikant in langem Schlußgebet um Gottes Gnade und Sieg des reinen Evangeliums. Der dramatische Atem dieser lose aneinander gereihten Szenen ist schwach, um so stärker spürt man in den einzelnen Reden den Atem der Zeit, den Sturm gegen Papsttum und Papisten. Nach einem kürzeren, ähnlich gearteten Spiel schuf Manuel sein dramatisches Meisterstück im „Ablaßkrämer". Dieser Richardus Gygenstern von Hinderlist will sein Heil auf dem Lande versuchen, da in der Stadt sein Ablaßhandel nicht mehr gedeiht. Aber er kommt vom Regen in die Traufe. „Der tüfel het mich under die wiber tragen", stöhnt er, als er durch die Energie wütender

Bauernweiber all seines Geldes beraubt ist. Sie haben ihn am Seil aufgezogen, und er hat Schandtaten bekannt; sie haben ihn noch einmal baumeln lassen und Steine an seine Füße gehenkt, da hat er auch seine schlimmsten Streiche preisgegeben, und nun geht er, außen und innen nackt, davon, während sich das Bauernvolk in das ergaunerte Geld teilt und großmütig den Rest einem Bettler gibt. Mit wenigen kräftigen Strichen ist dieses Kulturbild eindrucksvoll gestaltet; vielleicht war die Szene in einer älteren Fassung noch einheitlicher nur auf den Gegensatz zwischen dem bestraften Betrüger und einem Septett wüster Weibsstücke gestellt.

Über einige im gleichen Stil gehaltene Werke des Pfarrers Utz Eckstein, der zwischen 1526 und 58 im Züricher Land Streitgespräche im Geist Zwinglis schrieb, und über das Fastnachtsspiel von „Heidnischer und päpstlicher Abgötterei" (1531) des Berner Staatskanzleischreibers Hans v. Rüte (gest. 1558) erhebt sich ein Drama, das zwar stärker als die genannten Spiele von der humanistischen Strömung berührt ist, gleichwohl aber als politisches Volksstück zu gelten hat: „Ein schön spil von der geschicht der Edlen Römerin Lucretiae" (1533), verfaßt von Heinrich Bullinger (1504—75), dem Schüler und Mitstreiter Zwinglis, während seiner Lehrtätigkeit in Kappel zwischen 1526 und 29. Nicht ein Drama römischen Stils, sondern ein Stück römischer Geschichte will er als Beispiel für die Willkürherrschaft des Adels seinen Landsleuten vor Augen rücken. Darum behandelt er auch das Schicksal der Lucretia ganz kurz; hier ist noch nichts von der Poesie der Liebesraserei des Sextus, wie wir sie am Ende des Jahrhunderts in der lateinischen Lucretia des Samuel Junius finden. Vielmehr wird schon im ersten Teil die politische Tendenz durch eine Nebenhandlung betont: ein Bauer kommt ins Feldlager, sucht sein Recht und muß die barsche Antwort des Statthalters einstecken: „Nun klag dich nit, wir sind das recht!" Der weit umfangreichere zweite Teil ist dann ausschließlich Staatsaktion; mit großer Strenge hält Brutus Gericht über die Anhänger des vertriebnen Königs und verschont auch die eignen Söhne nicht. Dieser Brutus ist in der Tat, wie die angehängte Charakteristik der Personen sagt, „von lyb vnd gmüt ein herrlich dapffer man, ernsthafft, ruch, ghrecht, grädtz über das vnrecht, ja, das er sich nit erbetten laßt, vnd doch den guten früntlich sey." Dem Römer echt schweizerischer Art stehen volkstümliche Wendungen gut an; wenn er, der Demokrat, mit aller Entschiedenheit sich der Rückkehr der vertriebnen Könige widersetzt, findet er das drastische Bild: „Dlüß (Die Läuse) vß dem beltz, sy wachßend sust!" Schlagfertig ist er, und Bullingers Kunst der Dialogführung zeigt sich, wenn er ihn das letzte Wort des Vorredners aufnehmen läßt: „Was han ich von sym gböch vnd pracht?" — „Pracht? ist das nit ein Fräfler gwallt. . . ?" Solche Fragen

beleben den Dialog sehr; der übermütige Tarquinius sagt einmal: „Das volck muß uns die ürten gän. Was sag ich gän? wir wends selbs nän!" Die Technik des Spiels ist die der personenreichen Dramen für die Platzbühne mit mehreren Standorten, wie sie uns auch ferner im Drama der Schweiz begegnen wird.

Daß auch das alte Fastnachtsspiel in der Schweiz vom Geist der Zeit gewandelt wird, zeigt das Spiel „Elsli Tragdenknaben" (1530), eine Variante des alten „Rumpolt und Maret" mit starkem antipapistischen Einschlag. Ein realistisches Zeitbild, ohne besondere Tendenz, ist das „Weinspiel" (1548) von Niklas' Sohn, Hans Rudolf Manuel (1525—71), wo der Wein, wie's schon im Titel heißt, „von der Trunckenen rott beklagt, vonn Räblüthen gschirmbt vnd vonn Richtern ledig gesprochen wirt". Eine großartige Wirtshausszene geht dem Gericht voraus. Mit Geschick ist die allegorische Gestalt des „Simplicius süßigkeit Wyn" in die wüste Gesellschaft von sauflustigen Burschen, Bauern, Kriegsleuten, Huren und Weibern gebracht; Streit, Schlägerei und Musik beleben die Szene. Nur daß die Einzelrede oft zu lang und das Ganze mit seinen 4238 Versen schließlich langweilig wird.

Noch um einige Grade saftiger in der realistischen Lebensschilderung bleibt auch jetzt das Tiroler Fastnachtsspiel. Die früher erwähnte Sammlung Vigil Rabers bietet aus den dreißiger Jahren einige unbeschreibliche Stücke, unter denen sich das Spiel „Die zwen Stenndt" (1535) auch von der großen protestantischen Welle berührt zeigt. Ein landfahrender Gesell, der auch im Schweizer Drama beliebte Freyhart, hier selbst ein entlaufener Kappenträger, geißelt das Treiben der Geistlichen, und ein junger Mensch wird dazu gebracht, nicht Kleriker, sondern Bauer zu werden. Man verliert sich dabei jedoch nicht in dogmatische Streiterei; die eigenen Leibschmerzen (in jedem Sinne des Worts) sind diesen Tiroler Fastnachtsfiguren wichtiger als die Krankheit der Welt.

Im Elsaß, für dessen Spieleifer zahlreiche Aufführungsdaten zeugen, finden wir den Colmarer Ratsdiener und späteren Stadtschreiber Jörg Wickram (gest. vor 1562) unter dem Einfluß der Schweizer. Er erweitert 1531 Gengenbachs „Zehn Alter" (Teufel und Tod treten auf) und bedient sich im nächsten Jahr abermals der bequemen Revueform im Spiel von dem „Treuen Eckart", der volkstümlichen Gestalt des Warners, die hier in 18 Auftritten den verschiedenen Lebens- und Standestypen gegenübergestellt wird. Dramatisch bewegter ist das „Narrengießen" von 1537: ein alter Narr, der ohne Erben zu bleiben fürchtet, läßt sich drei Närrlein gießen, die nun munter alle närrischen Vertreter der Welt herbeischleppen; einer setzt immer dem andern die Narrenkappe auf, bis der Kappennäherin das Tuch ausgeht und der alte Narr erkennt, daß er den Guß umsonst so teuer bezahlt hat, da ohnehin genug Erben seiner Narrheit durch die Welt laufen. Sebastian Brants „Narrenschiff" hat

manchen Mann seiner Besatzung zu dieser lustigen Fastnachtsfahrt hergegeben. Im Dialog verwendet Wickram hier geschickt den Stichreim. Revue in einem Handlungsrahmen — das ist auch die Form der „Weiberlist" (1543). Eine Frau schickt den in Liebesdingen unerfahrnen Jüngling zum Tisch der Alten, sich Rats zu holen — eine ähnliche Situation also wie im alten „Actum vasnacht"; Präses ist Salomo, Beisitzer sind David, Samson, Herkules, Paris, Odysseus, Virgil und der unvermeidliche Aristoteles. Trotz aller Warnung gerät der Knabe natürlich bald ins Garn der Frau. Die Handlung, die die Revue der Liebesschmerz-Klassiker umrahmt, ist recht flott gereimt.
Auch im übrigen Deutschland — von Nürnberg wird später die Rede sein — kannte und übte man den Brauch des Fastnachtsspiels. Wo uns Texte erhalten sind, bieten sie formal kaum Neues. Den polemischen Ton, der sich bei Wickram abschwächt, schlagen einige norddeutsche Spiele an, „De Scheve Klot" (1520), ein Spiel, das mit uns nicht mehr verständlichen Anspielungen den Streit zwischen dem Hildesheimer Bischof und dem Stiftsadel in Revueform behandelt, und der antipapistische „Claws Bur" (um 1524); hier vertritt im Wirtshausgespräch ein Bauer mit der in diesen Dialogen gern dem gemeinen Mann zugeschriebnen Bibelkenntnis die wahre Lehre Christi gegenüber Vikar, Fiskal und Doktor der Theologie. Dabei kommt es ihm nicht auf die Person Luthers an: „Wat Luther, lat uns de warhet stan!" sagt er in dem durch Fragen und Ausrufe gesteigerten, zur Prügelei übergehenden Streit mit dem Fiskal.
Luthers Name klingt nun häufiger im Fastnachtsspiel auf, im eigenen wie im katholischen Lager. 1531 erschien in Mainz das „Bockspiel Martini Luther", in dem Luthers Gegner (Eck, Faber, Murner), dann die Stände (Bauer, Handwerker, Kaufherr, Kriegsmann) die durch Luther einreißende Verderbnis beklagen. Verfasser ist wahrscheinlich der gelehrte Kanonikus Johann Cochläus (1479—1552) — also auch die Humanisten bedienen sich der volkstümlichen Revueform, die ja überdies mit der klassischen Form des Dialogs manches gemein hat. Als Vertreter der rechten Lehre erschien dagegen Luther in mehreren Fastnachtsspielen, von deren Aufführung in Elbing, Danzig und Königsberg (in den zwanziger Jahren) wir nur durch Chronistenbericht wissen. Und hier im Norden entstand auch das erste biblische Drama im lutherischen Geist.
Im Februar 1519 hatten Bürger von Gemar in dem nahen Colmar ein „Spiel mit dem verlornen Sohn" gespielt; von Art, Umfang und etwaiger Tendenz dieses Stückes ist nichts bekannt. Acht Jahre später aber, im Februar 1527, wurde in Riga eine Dramatisierung des gleichen Stoffes mit ausgesprochen reformatorischer Tendenz aufgeführt und gedruckt: „De parabell vam vorlorn Szohn", verfaßt von dem ehemaligen Franziskaner und nunmehrigen Zinngießer Burkhard Waldis aus Allendorf in Hessen (ca. 1495— ca. 1557).

Noch im Mönchsgewand hatte er 1523/4 Rom besucht, hatte dort die „Abgötterei" des Karnevaltreibens gesehen und war nun nach seiner Rückkehr und dem Übertritt zum Luthertum gewillt, die heidnische in eine geistliche Fastnacht zu verwandeln. Die Lehre von der Rechtfertigung allein durch den Glauben ist das Thema, das durch die Parabel vom verlornen Sohn dargestellt und in allzu umfangreichen Zwischenreden des „Aktors" immer wieder betont wird. Als Dichter zeigt Waldis im ersten Teil seine Stärke in der scharfen Kontrastierung von Vater, liederlichem und frommem Sohn und in der realistischen Gestaltung des Wirtshaustreibens, wobei ihm die Kenntnis verwandter Typen der römischen Komödie und ähnlicher Szenen des deutschen Fastnachtsspiels zustatten kommen mochte. Im zweiten Teil verlangt die Tendenz ihr Recht: da wird nicht nur der verlorne Sohn freudig aufgenommen, sondern auch der Hurenwirt läßt sich vom Aktor bekehren; ja dieser wird als der wahre Heilige dem werkheiligen älteren Sohn gegenübergestellt, der inzwischen in den strengsten Orden eingetreten ist und sich selbstgerecht seines mönchischen Lebens rühmt. Wird durch dieses Eingreifen des Aktors in die Handlung die dramatische Komposition am Schluß gestört, so bedeutet sie doch im Hinblick auf die Absicht des Dichters eine letzte, wirksamste Steigerung des Werkes. Formal bezeichnet dieser „Verlorne Sohn" den Übergang vom mittelalterlichen zum humanistischen Drama, von dessen Vorbildern, Terenz und Plautus, Waldis im Prolog spricht, um sogleich zu versichern, daß er nicht in ihrem Stil schreiben wolle, da er kein „fabel gedicht", sondern die „rechte warheit" bringe. Seine Akteinteilung (zwei Akte) ist nicht Folge künstlerischer Einsicht, sie ist die durch den Stoff gegebene Teilung in Ausfahrt und Heimkehr. Sehr anschaulich ist die Sprache, reich an biblischen Wendungen und alter Spruchweisheit. Durch ironische Wendungen, kurze Ausrufe, rhetorische Fragen und Reimbrechung erhält der Dialog einen durchaus dramatischen Rhythmus.

Aber nicht dieses deutsche Fastnachtsspiel wurde für die weitere Entwicklung des deutschen Dramas epochemachend, sondern die lateinische Bearbeitung der gleichen biblischen Parabel im Acolastus des Niederländers Wilhelm Gnapheus (1529) und durch sie das Drama terenzischer Prägung, dessen Werdegang der zweite Abschnitt unseres Werks darzustellen hat.

Die früher erwähnten Terenz-Übersetzer hatten mit ihren „Translatzen" nicht eben lesbare und gewiß nicht aufführbare Werke geschaffen. In der Originalsprache aber waren einzelne Werke der Alten seit der Jahrhundertwende aufgeführt worden. Rezitation und auch Aufführung der lateinischen Komödien gehörten bald zum Programm der neuen humanistischen Schulen. Melanchthons Beispiel und Luthers Ermunterung förderten den Brauch, und die Schul-

ordnungen der Folgezeit enthalten häufig besondere Bestimmungen über theatralische Veranstaltungen, durch die sich die Schüler in der fremden Sprache üben und zugleich — dies galt auch für die deutschen Aufführungen — angemessenes Benehmen und die Würde aller Grade und Ämter erlernen sollten. Nicht alle Pädagogen freilich billigten die Aufführung der nach ihrer Meinung frivolen Komödien der Terenz und Plautus durch Schüler, während andrerseits die Freunde lateinischer Studien von deutschen Aufführungen nichts wissen wollten. Der ganze Streit, bei dem begreiflicherweise pädagogische Gründe und Gegengründe die künstlerischen überwogen, kann hier unerörtert bleiben. Jedenfalls war es dem Einfluß derer, die sich gegen die Unsittlichkeit der römischen Komödie wandten, zuzuschreiben, wenn nunmehr aus den Kreisen der Schulmänner eine neue dramatische Dichtung hervorging, die in der Form des Terenzdramas biblische Stoffe bot. In den dreißiger Jahren setzt diese reiche Produktion scheinbar unvermittelt ein. Ist sie wirklich unvermittelt? War es nur die Theorie von der ethischen Fragwürdigkeit der römischen Komödie, nur die Empfehlung Luthers, der Judith und Tobias als geeignete Dramenstoffe bezeichnet hatte, nur das Vorbild des Gnapheus oder was sonst, das die Autoren veranlaßte, sich gerade biblischen Stoffen zuzuwenden?

Am Ausgang des 15. Jahrhunderts standen neben den großen Passionsspielen eine Reihe dramatischer Bearbeitungen einzelner biblischer und legendärer Stoffe. Zahlreiche Zeugnisse weisen darauf hin, daß viel mehr solche Stücke vorhanden waren, als uns erhalten sind. Wir müssen annehmen, daß sie zum Teil von den großen Spielen gleichsam absplitterten. Bei den Aufführungen in Frankfurt am Main 1498 gingen dem Passionsspiel vier Szenen voraus: Abrahams Opfer, die Geschichte der Susanna, der reiche Mann und arme Lazarus und der verlorne Sohn — genau die biblischen Geschichten also, die wir im 16. Jahrhundert immer wieder dramatisiert finden werden. In den gleichen Zusammenhang gehören die ausgedehnten Präfigurationsszenen, wie wir sie aus dem Heidelberger Spiel (1514) kennen; auch da schon sind die später beliebten Episoden (Susanna, Hiob, Joseph) mit größerer Ausführlichkeit dargestellt. Wenn diese einzelnen Figuren, wie es manchenorts geschah, je von einer Zunft dargestellt wurden, so war die Loslösung solcher Spielabschnitte aus dem großen Passionsdrama besonders leicht, und den sich damals vereinzelt zu kleinen Wandertruppen zusammenschließenden Spielgenossenschaften mußten solche kurzen Spiele besonders willkommen sein, da sie nicht den großen Apparat der Passionen forderten. In einem Wiener Susannen-Drama (um 1500) haben wir solch ein Stück vor uns; mit seinen 400 Versen steht es der Heidelberger Susannen-Szene nahe, die ja auch völlig abgerundet und allein spielbar war; in einigen Henkersreden macht

sich der naheliegende Einfluß des Fastnachtsspiels auf das kleine Wiener Drama bemerkbar.

Daß die Schuldramatiker, deren Werke uns gleich beschäftigen werden, die ältere Spieltradition kannten, steht außer Frage. Der Niederländer Crocus polemisiert gegen die alte Simultanbühne, und der Sachse Greff, dem wir in ähnlicher Auseinandersetzung begegnen, erwähnt ein Dorotheenspiel und schreibt: „Solch ein spiel ist auch gewesen von des heiligen Johannis des Tauffers enthaubtung, vnd viel andere mehr, wie jederman bas weis, denn ich sagen kan." Wir sind nun zwar nicht mehr dieser „Jedermann", besitzen jene vielen anderen Spiele nicht; aber einige nüchterne Zahlen und Tatsachen vermögen doch diese Zeit des Überganges zu erleuchten. Die Parabel vom verlornen Sohn wird, wie erwähnt, 1498 in Frankfurt, im Februar 1519 in Colmar aufgeführt; der aus Hessen gebürtige Waldis so gut wie der Amsterdamer Gnapheus mögen solch einer Aufführung beigewohnt haben. Die Susanna der Frankfurter und Heidelberger Szenen und des Wiener Spiels kehrt bei Sixt Birck in Basel 1532, einem Magdeburger Anonymus 1535 und dem Sachsen Paul Rebhun 1536 wieder. Szenen „vom Erzvater Jacob vndt seim son Joseph" werden 1494 in Löwen aufgeführt, finden sich im Rahmen der Heidelberger Passion 1514, in Mainz wird 1524 ein Spiel von Josephs Verkauf nach Ägypten dargestellt, dann schreibt Greff in Magdeburg 1534 seinen „Jakob", der Amsterdamer Crocus im nächsten Jahr seinen lateinischen Joseph. Der Stoff vom „Reichen Mann und armen Lazarus" erscheint in Frankfurt 1498, in einem Zürcher Spiel von 1529, dann im Drama des Schulmeisters Krüginger in Joachimstal 1543. Und Johannes der Täufer, den der gleiche Krüginger 1545 enthaupten läßt, hatte schon im Alsfelder Passionsspiel eine große Rolle gespielt — seine Szenen, unter Ausschluß der Taufszene, die in die Passion gehört, nahmen dort 600 Verse ein —; 1498 wurde ein St. Johannes in Dortmund gespielt; 1515 in Frankfurt am Main; 1529 „Sannd Johannes ennthaubtungspil" in Hall in Tirol; und Johannesspiele, mit der Enthauptung als Schluß einer Prozession, waren in Dresden im Brauch.

Zweierlei ist für die Kunstgeschichte des Dramas der Reformationszeit noch wichtiger als diese stoffliche Anknüpfung an das des Mittelalters: die neuen, von terenzkundigen Schulmeistern und Geistlichen geschriebenen Dramen nähern sich vielfach, dem epischen Charakter des Stoffes entsprechend, der alten Form der personenreichen Passions- und Legendenspiele mit der Bewegungstechnik der Simultanbühne, und sie werden auch in vielen Fällen, wie jene, nicht von Schülern, sondern gemäß dem Herkommen der betreffenden Stadt von Bürgern aufgeführt. Äußerlich folgen auch diese Dramen dem Vorbild des Terenz:

Prolog, Inhaltsangabe (Argument), fünf Akte und Epilog — das ist das vorherrschende äußere Bild des neuen Dramas, dem beim Druck noch ein Widmungsbrief an einen gelehrten Freund, einen fürstlichen Gönner, oft an den Rat einer Stadt oder einzelne angesehene Bürger voraufgeht, ferner Lobgedichte, in denen freundliche Kollegen dem Autor Unsterblichkeit zusprechen (sie sind bei deutschen Dramen seltner als bei lateinischen); dem Personenverzeichnis werden gelegentlich auch Angaben über Kostüm und Anordnung der Spieler und der Szene beigefügt. Hinter diesem fast überall gleichen Äußeren stehen aber wesentliche Unterschiede der inneren Struktur, die nicht so sehr Folge ästhetischer Grundsätze und theoretischer Erkenntnis sind, sich vielmehr auf Beobachtung der unterschiedlichen Bühnentechnik gründen.

Die antike Komödie verlangte ein Spielfeld, das die Straße darstellte, mit Zu- bzw. Abgang rechts und links (aus der Ferne oder aus der Stadt) und mehreren Auftrittsmöglichkeiten im Hintergrund, mehreren Häuserzugängen. Dem genügte die aus Holzschnitten zu Terenzausgaben vom Ende des 15. Jahrhunderts bekannte „Badezellenbühne", wie man sie anschaulich genannt hat: hinter einem rechts und links frei betretbaren Podium, dem proscenium, befinden sich zwischen Pfeilern Vorhänge, die gleichsam die Eingänge zu verschiedenen Häusern darstellen: die scenae. Das Prinzip dieser Terenzbühne, wie immer die scenae in den einzelnen Fällen auch ausgesehen haben mögen, liegt vielen Dramen des 16. Jahrhunderts zugrunde. Indem das neue Drama aber, mit wenigen Ausnahmen, vom mittelalterlichen Spiel mit dem biblischen Stoff auch die epische Technik der Aneinanderreihung lokal und zeitlich oft weit voneinander getrennter Schauplätze übernahm, mußte die Terenzbühne notwendigerweise verwandlungsfähig gemacht werden, so daß sie jetzt Palästina, hernach Ägypten, bald einen Garten, bald einen Gerichtssaal darstellte. Da man an dekorative Verwandlung vorerst nicht dachte — denn bis auf andeutende Versatzstücke fehlte Dekoration —, so fand man den Ausweg fiktiver Verwandlung durch Rede und Bewegung der auftretenden Personen.

Soll etwa eine Person des Dramas mit einer anderen, noch abwesenden sprechen, so setzt der Autor des mittelalterlichen Spiels den einen oder auch beide auf seiner Simultanbühne in Marsch, bis sie beieinander sind. Der Terenz-Jünger hilft sich am bequemsten mit dem „lupus in fabula": den man eben genannt und herbeigewünscht hat, der tritt just herein. Das wird im Text oft noch unterstrichen: „Seht an, wir haben die Wölff genandt, So komen sie schon all gerandt" (Chryseus, Hofteuffel), oder: „Sieh da! jetzt wirdt das Sprichwort war: Wenn man deß Wolffs gedenckt zur Zeit, So ist er gewißlich nicht mehr weit" (W. Spangenberg, Wie gewunnen, so zerrunnen); ja diese Technik führt wohl gar zu der drolligen Bemerkung: „Het ich von jm geredet

eer, Vieleicht er rischer kommen wehr" (Omichius, Damon). Will man es aber recht deutlich machen, daß zwischen dem ersten und dem zweiten Gespräch geraume Zeit verfließt und daß die erwartete Person weit entfernt ist, so legt man eine Zwischenszene ein, ein Kunstgriff, dessen sich nicht erst die Neulateiner bedienten, der vielmehr schon durch die Neutralbühne des späten Mittelalters bedingt war: so hatte Rosenplüt in seinem Fastnachtsspiel von der Bäuerin, die mit dem Edelmann wettet, zwischen die zweite Szene (Wette) und die vierte (Ausgang der Wette) eine dritte eingeschoben, in der drei gleichgültige Personen vom Edelmann nach ihrer Meinung vom etwaigen Ausgang der Wette gefragt werden: den Zuschauern wird so zu verstehen gegeben, daß zwischen dem Abschluß der Wette und dem Wiederauftreten der Frau geraume Zeit verstreicht. Eine sehr beliebte Erweiterung solcher bloßen Zwischenszene ist die Überleitungs- oder Vorbereitungsszene, die besonders dann am Platz ist, wenn Zeit und Ort wechseln sollen. Wird ein Bote von seinem Herrn in Rom zu dessen Freund nach Byzanz geschickt, so läßt man dem Abgang des Boten eine Szene in Byzanz folgen, in der vielleicht die Diener jenes Freundes sich unterhalten oder auch er selbst gleich auftritt. Und dann kommt der Bote, beginnt noch monologisierend seine Rede mit einem „Da wäre ich also glücklich nach langer Reise in Byzanz" und, lupus in fabula: „Da sehe ich ja auch gleich den Freund meines Herrn", worauf der Dialog beginnen kann. Bis zu welchem Grad diese Technik gesprochener Verwandlung die Textgestalt des Dramas beeinflussen konnte, wird später das bestimmte einzelne Beispiel zeigen. Jedenfalls erforderte die Komposition des „verwandlungsreichen" Dramas für die Neutralbühne eine nicht ganz geringe dramaturgische Begabung und Erfahrung. Bequemer war die Verknüpfung der Szenen bei der alten Standorttechnik der Simultanbühne, der sich denn auch mancher Schulmeister bediente, sei es, daß er für eine weitläufige Marktplatzbühne schrieb, sei es, daß er auf dem engeren Raum eines Podiums mehrere nebeneinander gelegene Schauplätze annahm, so daß ein Bote, der auf der einen Seite einen Auftrag erhielt, sich nur umzuwenden brauchte, um ihn nach der anderen Seite hin bereits auszuführen. Die an einzelnen Orten im Lauf des Jahrhunderts fortschreitende theatralische Technik, die eine mechanische Verwandlungsfähigkeit der Bühne, etwa das Öffnen und Schließen eines Innenraumes, erreichte, hatte auf den Bau des Dramas im allgemeinen keinen Einfluß.

Die Art der dramatischen Produktion jener Zeit bringt es mit sich, daß man der äußeren Gliederung so viel Aufmerksamkeit zuwendet. Denn sie ist es schließlich, die bei vielen Werken die Leistung des Autors überhaupt ausmacht: ein mechanisches in Akte und Szenen-Bringen gegebenen Stoffes. Es handelt sich bei diesen Hunderten von Stücken noch gar nicht um Dramen im tieferen

Sinne, nicht um die Gestaltung einer dramatischen Idee, nur um das Spielbarmachen, um Dialogisieren und Inszenieren eines Stoffes, der obendrein in vielen Fällen nach unseren Begriffen ganz undramatisch ist. Die Autoren wollen zunächst Spieltexte schaffen, entweder für ihre Schüler — dann überwiegt in der Regel das Deklamatorische — oder für ihre Mitbürger — denen ist mit effektvollen Aktionsszenen besser gedient. Und sie wollen bei alledem, als Protestanten (denn das sind sie in der überwiegenden Mehrzahl), im Geist der neuen Lehre wirken, indem sie einen biblischen Stoff als Beispiel behandeln oder ihm eine Wendung gegen die alte Kirche geben. Von den Schöpfungsgeschichten bis zum Weltende sind so alle nur möglichen — und auch viele, dramaturgisch gesehen, unmöglichen — biblischen Geschichten in Szenen umgesetzt worden, daneben historische und novellistische Stoffe, auch sie mit einer christlichen Moral zum mindesten im Epilog. Dieser moralpädagogischen Wirkung will man durch den Druck der Dramen Dauer verleihen — wenn auch im Geheimen bei manchem notleidenden Schulmeister der Wunsch mitspricht, durch Druck und Widmung des de- und wehmütig bevorworteten Werks die Gunst eines Patrons, einer Gemeinde, vielleicht ein Amt, wenigstens aber ein Geldgeschenk zu erzielen.

Kunstwerke sind so nicht entstanden, ja in den seltensten Fällen werden sich überhaupt die Autoren einer künstlerischen Aufgabe und Verpflichtung bewußt, die sie dann veranlaßt, den öden Trott vierhebiger Reimpaare zu verlassen oder den Dialog mit klassischen Reminiszenzen ein wenig aufzuputzen. Das Ergebnis ist auch dann mehr Kunsthandwerk als Kunst. Aber indem mancher dieser schriftstellernden Dilettanten, Pastoren und Bakelschwinger, Handwerker und Stadtschreiber, sich in die Ausmalung eines biblischen Familienidylls liebevoll versenkt oder sich von fanatischem Glaubenseifer zu grotesker Darstellung wirklicher oder vermeinter katholischer Greuel hinreißen läßt, entsteht doch manche Szene, manche Szenenreihe, die ein dichterisches Erlebnis erahnen läßt.

Am stärksten zeigt sich die alte Spieltradition im deutschen Süden, in der Schweiz und im Elsaß. Nach zwei Schulspielen deklamatorischen Charakters dramatisiert der aus Augsburg gebürtige Schulmeister Sixt Birck (1501—54) für seine Baseler Mitbürger die Geschichten von Susanna, Joseph, Judith und Beel. Erst die „Judith“ ist nach terenzischem Muster in fünf Akte geteilt. In der „Susanna“ (1532) ergibt sich eine gewisse Gliederung durch zweimaliges Auftreten eines Chorus (gereimte sapphische Strophen), doch so, daß die dadurch entstehenden ersten beiden Akte von zusammen 408 Versen einem dritten von 792 Versen gegenüber viel gedrängter wirken. Den Hauptteil

nimmt die Gerichtsverhandlung ein, in der acht Beisitzer deutlich an die alte Revueform gemahnen. Im Vergleich mit der Heidelberger „Figur" und dem Wiener Susannenspiel gewinnt diese erste Dramatisierung durch einen Humanisten fast nichts. Die Wiener „Susanna" ist zwar im Ausdruck unbeholfen und ohne charakteristische Färbung der Einzelrede, dafür aber knapp, ohne episodisches Beiwerk und gerade durch solche Beschränkung auf das Wesentliche sehr wirksam. Birck verbreitert alles und findet so allerdings Gelegenheit, in Einzelheiten sich als gemütvoller Poet zu offenbaren; so läßt er, was ihm dann alle Susannen-Dichter nachmachen, Kinder auftreten, und es ist ein hübscher Einfall, das Söhnchen der Susanna dem Retter der Mutter Pferdchen und Windmühle als Geschenk anbieten zu lassen. Wie hier die Gerichts-, so sind im „Joseph" (aufgef. vor 1535; gedr. 39) die Staatsszenen, in denen Joseph als Regent auftritt, breit ausgeführt. Es kommt Birck in allen Dramen nur auf staatsbürgerliche Erziehung an. So handelt er auch in seinem „Beel" oder „Tragedy wider die Abgötterey" (1535) von der Staatsreligion, hier jedoch in polemischer Form, indem er hinter der mit den üblichen Ratsversammlungen ausgeführten Fabel von der Anbetung des Götzen und von Daniel in der Löwengrube seine Angriffe gegen den Bilderdienst des Papsttums kaum versteckt. Damit eröffnet er die Reihe protestantischer Dramen, in denen der Katholizismus im Heidentum alttestamentlicher Geschichten getroffen werden soll.

Locker gefügt wie Bircks „Susanna", gleich dieser durch strophische Chorgesänge gegliedert ist das „Spiel von fünfferley Betrachtnussen" (1532) von dem ebenfalls in Basel als Schulmeister wirkenden Johann Kolroß (gest. 1558). Es ist im Stil der älteren moralisierenden Fastnachtsspiele gehalten und gehört mit seinen Totentanzmotiven in die Nachbarschaft der Spiele vom Sterben Jedermanns; die Gestalt des leichtfertigen Jünglings mahnt zugleich an die Parabel vom verlorenen Sohn. Diese wurde etwa gleichzeitig von zwei Schweizern bearbeitet, dem protestantischen Schulmeister Georg Binder von Zürich (gest. um 1545) und dem katholischen Chronisten, Wundarzt und Poeten Hans Salat von Luzern (1498—ca. 1552). Binder gibt in seinem „Acolastus" (1530; gedr. 1535) eine freie Übersetzung des gleichbetitelten neulateinischen Werkes von Gnapheus. Der Hauptmangel des deutschen Dramas überhaupt wird dabei recht deutlich: die Fähigkeit knappen Ausdrucks fehlt. Es ist das alte Übel der Reimpaarfüllung, dessen verbreiternde Wirkung schon im Mittelalter, bei Einführung deutscher Texte ins Oster- und ins Weihnachtsspiel hervortrat. Binder verwandelt auch den lebhaften Dialog des Lateiners mit Versbrechung und schnellem Verswechsel in längere Rede und Gegenrede und hemmt so das dramatische Tempo. Daß er dagegen an „lyrisch bewegten" Stellen Halbverse verwendet, ist für das Drama von

geringerer Bedeutung. Stofflich erweitert er die Szenen noch um die Bewirtung des heimgekehrten Sohnes und außer dem älteren Bruder tritt die Mutter auf, die dem leichtfertigen Sohn früher heimlich Geld zugesteckt hat. Spätere Bearbeiter lassen sich diese Gestalt des Familiendramas nicht entgehen. Trotz gewisser Freiheiten verrät Binders Stück den humanistischen Schulmann. Salat dagegen schreibt mit seiner „Parabel vom verlorenen Sohn" (1537) ein Volksstück, ohne Aktgliederung, mit lokal gefärbten Szenen (der verlorene Sohn kommt zu einem Sennhirten) und Teufelsauftritten. Die katholische Gesinnung äußert sich in der sympathischeren Zeichnung des älteren Sohnes und in einer, der Anschauung Waldis' grade entgegengesetzten Ablehnung der Lehre von der Rechtfertigung allein durch den Glauben ohne die guten Werke. Wie bei Waldis wird die Handlung wiederholt durch einen Zwischenredner unterbrochen, so daß man wohl Salats Bekanntschaft mit dem Rigaer Spiel annehmen muß.

Die meisten Schweizer Dramen der Folgezeit sind wie das letztgenannte auf die alte Simultanbühne berechnet und lassen auch sonst wenig von humanistischer Formgebung spüren. Auf katholischer Seite schreibt Georg Brun in Freiburg einen zweitägigen „Daniel" (1545), Johannes Aal in Solothurn einen ebenfalls zweitägigen „Johannes" (1549). Die Protestanten stehen, was die passionsspielartige Breite anlangt, nicht nach. Der schon erwähnte Hans von Rüte in Bern richtet seine vier biblischen Dramen für je zwei Tage ein: „Joseph" (1538), „Gideon" (1540), „Noah" (1546) und „Goliath" (1555). Die lokale Beliebtheit der Gerichtsszenen veranlaßt ihn, im „Joseph" über Potiphars Weib aburteilen zu lassen. Im „Noah" gibt er eine originelle Abwechselung in der Einleitung: während im Passionsspiel die Engel Schweigen geboten, läßt er einen Teufel auffordern, jeder solle nur schwatzen und lärmen wie er wolle. Jakob Ruf in Zürich, der Tellbearbeiter, schreibt 1535 einen „Hiob", polemisiert in „Des Herrn Weingarten" (1539) gegen Papst und Papisten und eifert dann dem Hans von Rüte mit drei zweitägigen Stücken nach: „Joseph" (1540), „Leiden unseres Herrn Jesu Christi" (1545) — wobei er ein älteres Osterspiel, die „Grablegung" Gundelfingers von 1494 benutzt — und „Adam und Eva" (1550). In Zürich ließ auch der Topograph und Glasmaler Jos Murer (1530—80) seine sieben Dramen aufführen, unter denen eine „Belagerung der Stadt Babylon" (1559) an zwei Tagen in dreizehn Akten 111 Personen beschäftigte. Minder umfänglich sind die Dramen des aus Konstanz gebürtigen Bieler Prädikanten Jakob Funkelin (gest. 1565), Bearbeitungen der beiden Lazarusstoffe; immerhin dehnt doch auch er im „Reichen Mann und armen Lazarus" (1550) eine Kartenspielszene, die im alten Züricher Spiel von 1529 nur 40 Verse umfaßte, auf einen ganzen Akt,

und zur Unterhaltung des Reichen läßt er ein Schauspiel im Schauspiel, „Ein Strytt Veneris vnd Palladis“ (812 Verse), aufführen. In der „Auferweckung des Lazarus“ (1552) bearbeitet und erweitert er das lateinische Drama Anabion (1539) von Sapidus.

Gewaltiger Textumfang, zahlreiches Personal, tumultuarische Handlung — man bevorzugt die aktionsreichen Stoffe des Alten Testaments —, breites Detail und breite Moral, volkstümliche Rede und volkstümliche Figuren: das alles gibt dem Schweizer Drama sein besonderes Gepräge für das ganze Jahrhundert und noch darüber hinaus. Um die Jahrhundertwende läßt der Solothurner Eisenkrämer Georg Gotthart (1552—1619) einige unförmige Machwerke aufführen, einen „Kampf zwischen den Römern und denen von Alba“ (1584), ohne Aktgliederung, mit breiten Kampf- und Verhandlungsszenen, eine „Tragödie von der Zerstörung der Stadt Troja“ (1598), zwei Tagewerke von 9 und 12 Akten, mit mehr als 100 Personen, eine wüste Haupt- und Staatsaktion, und endlich 1617 einen „Tobias“ (nach Wickram) mit mehr als 11000 Versen, etwa der gleichen Verszahl, die man beim Luzerner Passionsspiel (letzte Aufführung 1616) für die Behandlung der Hauptereignisse der ganzen biblischen Geschichte brauchte.

Mit großen Massen wie das mittelalterliche Drama operiert auch der Elsässer Valentin Boltz aus Ruffach, den enge literarische und persönliche Beziehungen mit der Schweiz verbinden. Sein Spiel „Sant Pauls Bekehrung“ (1546) hat bei mäßigem Umfang (2532 Verse) doch 74 Sprechrollen, sein „Weltspiegel“ (1550) fordert gar 150 Sprecher für fast 6000 Verse an zwei Tagen und in „Davids Ölung“ (1554) sind die 4000 Verse in 7 Akte gegliedert — wahrlich keine klassischen Dramen, wie man sie von dem ehemaligen Terenzübersetzer erwartet hätte. Aber er schrieb für die Bürger von Basel und Mülhausen, fügte sich der bürgerlichen Spieltradition und bot zumal im „Weltspiegel“, einer Moralität mit Totentanzmotiven und zahllosen allegorischen Figuren, eine bunte Szenenfolge; freilich ganz proportionslos, ohne Maß für die Bedeutung eines Vorgangs im Gesamtwerk, im einzelnen aber geschickt und nicht ohne Witz.

Im Elsaß fanden wir früher Jörg Wickram als Fastnachtsspieldichter im Gefolge eines Schweizers; auch als Verfasser biblischer Dramen schreibt er zunächst einen „Verlornen Sohn“ (1540) nach Binders Acolastusbearbeitung, einen Spieltext für seine Colmarer Mitbürger mit vermehrtem Personal und erweiterter Handlung. Spektakelstück des bürgerlichen Stadttheaters ist dann erst recht der „Tobias“ (1551) mit 5152 Versen, 84 Personen, zehn verschiedenen, zum Teil weit auseinander liegenden Schauplätzen und zweitägiger

Spieldauer. Wickram versteht es recht gut, unausgesetzt auf dem weiten Bühnenplan Bewegung zu schaffen, vor allem mit Hilfe der Trabanten des Königs Sennaherib, deren Text allein über 500 Verse umfaßt. Sie sind die Boten, sind die Schergen, und wie etwa in Scribes Gesellschaftsstücken die Geschwätzigkeit des Kammerdieners dem Autor die Exposition erleichtert, so hier ein Trabant, der den Konflikt von Vater und Sohn erzählt. Auch die einleitende Dienstbotenszene unseres Konversationsdramas fehlt nicht: Trabanten decken die Tafel und unterhalten sich und die Zuschauer mit freilich recht mageren Witzen. Ein durchaus bürgerliches Stück, auch darin, daß bürgerliche Zeremonien oft und breit dargestellt werden: sechsmal wird getafelt, fünf Beerdigungen finden statt und der Herold macht gleich eingangs darauf aufmerksam: „Du haußvatter leer auch hiebei, Wie du solt halten gasterei" und: „Zuletzt merckend auch an dem end, Wie Tobias sein testament Beschleußt....!" Wickrams letztes Drama ist eine Bearbeitung seines 1554 zuerst veröffentlichten und oft wieder aufgelegten Prosaromans „Der Knabenspiegel". Mit anderen Spielen vom Schul- und Studentenleben, zu denen einige wertvolle lateinische Stücke gehören, kann sich Wickrams offenbar kurz nach dem Roman schnell niedergeschriebene Arbeit nicht messen. Sie ist breit (3238 Verse) und unbeholfen in der Komposition, so daß mancher Vorgang von einem Argumentator berichtet werden muß. Jedenfalls ist der Prosaroman weitaus bedeutender, wie überhaupt der Dramatiker Wickram hinter dem Erzähler zurücksteht.

Auch der Ruhm zweier anderer elsässischer Dichter ist in ihren Prosaarbeiten besser als in ihren Dramen begründet, der des Jakob Frey und des Martin Montanus. Frey, Stadtschreiber zu Maursmünster, schrieb außer einem Fastnachtsspiel (nach dem Muster der Quacksalberszenen) einen „Abraham" und einen „Armen Lazarus". Der „Abraham" (1710 Verse) ist verhältnismäßig gut gegliedert und bietet einige Ansätze zur Charakteristik einzelner Personen. Stofflich vorwiegend und theatergeschichtlich interessieren die Werke des Montanus; stofflich, da er die Fabeln dem Decamerone Boccaccios entnimmt (Titus und Gisippus, Vom vertriebnen Grafen, Der untreue Knecht), theatergeschichtlich, weil er mit Innenszenen (verschließbaren Zelten) rechnet. Die italienischen Geschichten überträgt er in die Umwelt des Volksdramas und in dessen kunstlose Form.

Das wertvollste der elsässischen Dramen ist der „Joseph" (1540) des Schlettstädters Thiebolt Gart. Wenn er Christum, Jünger und Propheten als Zuschauer und Zwischenredner auftreten läßt, so ist er offenbar abhängig von alten Spielen im Stil der Heidelberger Passion, die ja auch eine präfigurative Josephsszene umschließt. Aber über das alte Schauspiel wächst Gart in Charakteristik, Aufbau einzelner Szenen und Sprachbehandlung weit hinaus.

Seine Sophora, Potiphars Weib, spricht zu sich selbst und mit Joseph ganz aus ihrer eigensten Lage, ist nicht Sprachrohr des Dichters, sondern lebender Mensch, leidenschaftlich bewegt, im Zweifel hin und hergeworfen, vor Josephs Kommen eben noch bereit, die schändliche Liebe aus dem Herzen zu verbannen, von seiner Gegenwart zu Geständnis und Verführung hingerissen, und dann, nach seiner Abweisung, voll Reue gegen sich selbst wütend. Was tut es schließlich, daß der Text dieser Szenen Übertragung Ovidscher Metamorphosenverse ist? In einer Zeit, da das Geistesgut anderer nach Herzenslust geplündert wird, ist es schon lobenswert, wenn einer so geschickt entlehnt wie Gart und außerdem so gut übersetzt. Und das ist nicht sein einziges Verdienst. Auch andere Personen sind treffend charakterisiert, und wie weiß er durch Ausrufe, Fragen, kurze Sätze und Wiederholungen die Rede im Tempo zu steigern! „Er kompt, er ists, er ists, er ists" — darin liegt das ganze Liebesverlangen Sophoras, und ähnliche Wendungen, die übrigens auch Valentin Voltz gelegentlich anwendet („Gendt messer här, ach messer här!" heißt's in der „Ölung Davids"), nutzt Gart geschickt aus. In den letzten Akten erliegt freilich auch er, wie so viele andere, dem epischen Stoff.

Wie in der Schweiz, wirkt im Elsaß die volkstümliche Spieltradition lange fort. Der Stadtschreiber Matthias Holzwart aus Rappoltsweil schreibt einen zweitägigen „Saul" in 10 Akten (aufgef. 1571 in Basel). Auch die Schulmeisterstücke schwellen maßlos an. Christian Zyrl in Weißenburg verfaßt 1573 einen zweitägigen „Joseph" (12 Akte), im gleichen Jahr eine „Rebecca", 1587 ein zweitägiges „Urteil Salomonis". Am besten gelingen realistische Familienszenen; in der „Rebecca" sagt Malchia zu ihrer Tochter, als die Gäste zu Bett gehen: „Bring den Herren die gfuetert schouben, Und einem jeden sein nachthouben, Sie finstu auf dem Bett bereyt. Zeig jhn auch all gelegenheit"! Zyrl behandelt aber auch die Verse sorgfältig und setzt bewußt statt der üblichen Achtsilbler „in mittelmäßigem gezänck sechs, in ernstlichem Hader vnd Zanken vier, ja auch ettwa zwo Syllaben." Ein roher Theatraliker ist der Pfarrer Johann Rasser in Ensisheim (gest. 1597), der 1573 durch 97 Schüler sein ungeschicktes „Spiel von Kinderzucht" aufführen ließ und den Tod am Galgen, der hier zweimal auf der Bühne vorgeführt wurde, in seiner „Komödie vom König, der seinem Sohn Hochzeit machte" (1575) noch durch dreifache Hinrichtung überbot. In diesem Monstredrama, das 162 Schüler drei Tage beschäftigte, wurde das blutige Haupt des Johannes „in ein blatten" gelegt, „so bald das geschehe, wand sich der abgehawen kopff in der schüssel oder blatten und sprach..." Ein Kriegsknecht bringt bei der Belagerung Jerusalems „ein halbs gebrahten jungs kind an einem spiß stecken" und dem Rädelsführer Simon wird das Herz aus dem Leib gerissen und um

den Mund geschlagen, worauf man den Leichnam noch aufhängt! Seltsame Pädagogen, diese Schulmeister und Pastoren, die ihre jugendlichen Schauspieler mit dem Raffinement solcher Ungeheuerlichkeiten zur Besserung der Sitten führen wollten. Aber man wird ähnlichen Theatereffekten auch auf dem lateinischen Straßburger Schultheater begegnen und bei Christian Weise (s. Abschn. III) wenigstens das durch die Zahl der Schüler bedingte Riesenpersonal wiederfinden.

Noch sei als Nachbar des Elsasses der Württemberger Arzt Alexander Seitz aus Schillers Heimat Marbach (geb. um 1470) genannt, der nach unruhvollem Wanderleben und populär-wissenschaftlicher Schriftstellerei in seinem großen Spiel „Vom Abendmahl und den zehn Jungfrauen“ (1540) ein Behältnis für seine religiösen Disputationen, namentlich über eine Stelle des Lukasevangeliums, suchte und sich in vielen Einzelzügen, den Jungfrauenszenen und Teufelsreden, als sympathischer Poet bewährt.

Wendet man sich von Schweiz und Elsaß nach Mitteldeutschland, nach Sachsen, so ergibt sich gleich ein äußerer Unterschied der dramatischen Produktion: dort die umfangreichen, ja unförmigen, personenreichen Volksdramen, hier das knappere, mit Personal in der Regel sparsamere Schulstück. Das Vorbild des Terenz und der ihm nachgebildeten lateinischen Schulkomödie wirkt hier, in unmittelbarer Nähe Melanchthons, weit stärker auf die Gestalt der deutschen Spiele als im Süden. Freilich zeigt sich auch gleich bei dem ersten sächsischen Dramatiker, bei Joachim Greff aus Zwickau (gest. 1552), der Einfluß heimischer Spieltradition. Greff, Schulmeister und Geistlicher — die beiden Berufe berühren und decken sich ja oft in dieser Zeit —, beginnt mit einer Übersetzung der Aulularia des Plautus (1533; gedr. 1535), die den Ruhm der ersten zu Aufführungszwecken übersetzten und gedruckten antiken Komödie genießt, neben der übrigens lobenswerteren Übertragung der terenzischen Andria durch Heinrich Ham, die Greff mit seinem Werk zusammen herausgab. Dann schreibt er während seiner Magdeburger Lehrtätigkeit, angeregt und beraten vom Rektor Georg Major, ein „Spiel von dem Patriarchen Jakob und seinen zwölf Söhnen“ (1534), das mit seinen fünf, in Szenen geteilten Akten (2090 Verse) das erste deutsche Drama nach terenzischem Muster heißen darf. Zum ersten Mal im deutschen Drama wird die Neutralbühne durch gesprochene Dekoration, durch andeutende Rede in die verschiedenen Schauplätze (Jakobs Haus, Brunnen, Ägypten usw.) verwandelt. Mittelpunkt ist nicht Jakob, sondern Joseph, dessen Liebesabenteuer mit Potiphars Weib ohne feinere psychologische Färbung dargestellt ist. Es folgen: „Judith“ (1536); ein

moralisierendes Fastnachtsspiel „Mundus" (1536); als Teil einer Erzväter-trilogie erscheint 1540 „Abraham"; ferner das „Osterspiel" (1542), „Lazarus" (1544, Bearbeitung des Anabion von Sapidus) und „Zacheus" (1546). Die strenge Terenzform hat Greff nicht überall gewahrt. „Abraham" zählt 6 Akte, 7000 Verse und 53 Sprechrollen; „Zacheus" 3 Akte, 60 Sprechrollen, „Judith" verlangt zwei gleichzeitig sichtbare Schauplätze. Greff kehrt also zur Freiheit des volkstümlichen Dramas zurück und sagt selbst, man solle jeder Historie, soweit möglich, ihr Recht geben, das heißt schließlich: die klassische Theorie der Bühnenpraxis unterordnen. Von dem alten „Pomp" der Passionsspiele, wie er sie in Freiberg kennen lernte, will er nichts wissen, er schreibt den Freibergern sein „Osterspiel" als Ersatz für die alte Passion. Was da entsteht, ist freilich von dem bunten Gepränge der alten Spiele und ihren „dunklen Mönchsgedanken" ebenso frei wie von jeder Poesie überhaupt. Die nicht-biblischen Zutaten gaben den alten Spielen gerade ihr dramatisches Leben. Sie aber lehnt Greff ausdrücklich ab. Ja der Lutheraner geht in seinem Eifer so weit, Maria zur stummen Person zu machen. Von den poetischen Möglichkeiten einer Marienklage ahnt er nichts. Statt dessen langweilt er mit Erörterungen der Jünger über die Auferstehung, an der sie zweifeln, weil Christus doch gewiß nicht zuerst den Frauen erschienen wäre; und das im Predigtton („Dieses bisher das sal nu sein Der erste punct der rede mein" usw.), und mit lächerlichen Flickworten („Was wir fur gesicht et cetera Auff dem berg Tabor sahen da. . ."). Theoretiker, Experimentator, Propagandist des neuen Dramas, nur kein Dichter ist Greff.

In Magdeburg, wo er begonnen, erschien anonym als Anhang zur zweiten Ausgabe seines „Jakob" 1535 eine Bearbeitung des Susannenstoffs, nach dem Vorbild des Humanistendramas in Akte geteilt (4 Akte bei etwa 1150 Versen), in der Tonart aber gut volkstümlich, witzig und frisch. Ganz fastnachtsmäßig unterhalten sich die beiden Alten über ihre Eheplagen, und diese Klagen begründen zugleich ihr ehebrecherisches Beginnen. Die eigentliche Susannenhandlung wird in engem Anschluß an die Bibel, mit häufiger Betonung der Moral, dargestellt. Die Verse sind ungeschickt und holprig — aber daß man darauf im allgemeinen keinen Wert legte, ergibt sich aus dem Schicksal des nächsten Susannendramas, dessen kunstvolle Verse nachher von einem Bearbeiter in das alte Versschema zurückgebracht wurden.

Der Verfasser dieser „Susanna" (1536) ist Paul Rebhun (gest. 1546), ein Österreicher, der als Wittenberger Student in Luthers Haus verkehrte, an den Schulen von Kahla, Zwickau und Plauen tätig und seit 1542 Superintendent in Ölsnitz (Vogtland) war. Als einer der wenigen deutschen Dramatiker, die sich einer künstlerischen Form bewußt wurden, bemühte er sich um Sprache und Vers-

bau seiner Stücke. Er fügt nicht nur, wie Birck, Zwischenaktchöre in besonderem Versmaß ein, sondern läßt auch im Dialog das Versmaß wechseln. Für das Drama als solches ist die Verwendung von Reimbrechung, ja Versbrechung wichtiger: an stark vorwärts drängenden Dialogstellen verteilt er die Worte eines Verses auf zwei, drei Sprecher und erreicht damit recht lebendige Wechselrede, zumal er auch kunstvoll Interjektionen und rhetorische Fragen einzufügen weiß. Diese Nachbildung terenzianischen Stils war schließlich auch wichtiger als die Akteinteilung, mit der Rebhun nicht viel anzufangen weiß; er meint, daß die „austeylung des spiels in Scenas vnd Actus . . . bey uns deudschen nicht fast bsonder not ist", und befolgt seine Theorie mit der höchst willkürlichen Akteinteilung in seiner „Hochzeit von Cana" (1538). Seine „Susanna" zeichnet sich durch gute Charakteristik aus; damit wir die beiden Alten recht kennen lernen, schiebt er eine Szene ein, in der sie als Richter zugunsten eines reichen Klägers eine arme Frau widerrechtlich drangsalieren. Ein geschickter dramatischer Zug ist es auch, daß Susannens Ehemann eine Reise macht; dadurch ergeben sich bei seiner Rückkehr einige spannende Auftritte. Liebevoll sind, wie bei Birck, die Familienszenen ausgemalt. Darin ist der Rebhun nahestehende Zwickauer Bürger Hans Ackermann am stärksten: in seinem „Verlornen Sohn" (1536) gewinnen die häuslichen Szenen durch Auftreten der Mutter an Wärme — und an Redseligkeit. Sein „Tobias" (1539), den er Rebhun widmet, soll wie dessen „Hochzeit zu Cana" das Lob der Ehe singen; Saras Klagen über das Dienstbotenelend scheint er nicht als Widerspruch zu solcher Absicht empfunden zu haben. Sein „Barmherziger Samariter" (1546) ist unbedeutend.

Ist Rebhun der gute Stilist, Ackermann der treuherzige Idylliker, so kann man den Schulmeister und Pastor Johannes Krüginger aus Joachimstal (1521—71) den Theatraliker unter Meyerpecks Autoren nennen. Wolfgang Meyerpeck in Zwickau nämlich ist der Verleger der Mehrzahl dieser Dramen, von denen manches vielleicht auf seine Anregung zurückgeht; wenigstens sagt Krüginger, der ihm seinen „Johannes" (1545) widmet, daß der Verleger an solchen Spielen ein „sonderliches Wohlgefallen" habe. Bei Meyerpeck war 1543 auch Krügingers Erstling „Vom reichen Mann und armen Lazarus" erschienen, den er 1555 wesentlich erweitert neu herausgab. Er verlangt großes Personal, reiche Komparserie, Musikanten, damit es zugehe „als in einem rechten Venus Berge". Er überrascht durch höchst anschauliche Bühnenanweisungen: „Lazarus sieht den Reichen sehr sehnlich an vnd hebt die hend auff, als wol er jhn bitten, aber der Reich rauscht (!) zornig vorüber. Vnd die knecht müssen den armen Lazarum viel schmach anlegen, in gegenwertickeit des reichen; dazu mus der reiche lachen vnnd mus jm lassen wolgefallen".

Krüginger schreibt für die große Simultanbühne, er verlangt eine Hölle und läßt des reichen Mannes Seele als ein Knäblein auftreten, „angesicht vnd hend vnd füs, alles geschwertzt, vnnd ein schwarzes hembde an". Über dem Szenischen ist der Dialog nicht zu kurz gekommen. Beim Gastmahl des Reichen — eine ulkige Komplimentierszene geht voran — sagt ein Gast: „Es wirdt vor essens doch kein tantz, Wenn wir han getruncken halbs vnd gantz, Als denn die freud spacieren geht, Die jtzt im winckl noch hinden steht. So vil bossen wolln wir nach wol machn, Das tisch vnd benck müssn vnser lachn" — eine in jener Zeit keineswegs gewöhnliche bildhafte Ausdrucksweise. Die Charakteristik des reichen Nabal ist ganz vortrefflich. Seinen Schneider läßt er zur Anprobe der Prunkgewänder so bestellen, daß gerade die Gäste versammelt sind und ihn bewundern müssen; und als der Schneider es wagt, ihm salbungsvoll gute Lehren für sein Seelenheil zu geben, höhnt Nabal ihn zornig: wenn er predigen wolle, solle er sich doch lieber nach einer guten Pfarrstelle umsehen. Daß Krüginger in seinem „Johannes," der Dresdner Tradition folgend, die Enthauptung auf die Bühne brachte, wird nach alledem nicht wundernehmen.

Während in den genannten Werken das belehrende und unterhaltende Element vorherrscht, spüren wir in der Hauptstadt der Reformation auch im dramatischen Schrifttum den scharfen Wind, der da um die heißen Köpfe der Glaubensstreiter wehte. In Wittenberg erschien 1537 die „Tragedia Johannis Huß" von Johann Agricola (1492—1566), dem aus Eisleben gebürtigen Theologieprofessor. Sie ist kein Meisterwerk, und Cochläus hatte leichte Arbeit, als er, unter dem Pseudonym Johann Vogelsang, in seinem „Heimlichen Gespräch" (1538) in einer fingierten Unterredung zwischen Luther und Melanchthon Agricolas Werk im Vergleich mit den Tragödien des Sophocles, Euripides und Seneca herabsetzte, die große Personenzahl rügte und sich über die schlechten Reime lustig machte. Guten Willens wird man doch gewisse dramatische Qualitäten nicht verkennen. In den Disputationsszenen, die sich nur zu oft wiederholen, fallen die Kardinäle Huß mehrmals ins Wort, schütteln trotzig die Köpfe, lachen höhnisch auf. Der fünfte Akt steigert sich, theatralisch wirksam: angetan mit den Insignien des Priesters hebt sich Huß, auf den Tisch tretend, über alle gewaltig empor zum Bekenntnis seines Ich kann nicht anders, um dann von den Gegnern Stück für Stück entkleidet und zum Tod geführt zu werden. Sympathisch ist die Charakteristik Hussens, der nicht als lutherischer Eiferer und Polterer erscheint, sondern würdig nur sein Recht fordert und ergriffen, „mit großem schmertzen", zum Volk spricht.

Ein ganz anderes Feuer freilich loderte in dem Drama, das im nächsten Jahr in Wittenberg erschien: Tragoedia nova Pammachius von Thomas Naogeorg. In lateinischer Sprache — an anderer Stelle wird deshalb mehr

davon zu sagen sein — gab der leidenschaftliche Gegner des Papsttums ein geniales Pamphlet, und gleich nach Erscheinen wurde es viermal, 1565 nochmals ins Deutsche übersetzt, 1545 in Cambridge aufgeführt, 1546 in tschechischer Sprache gedruckt. Aus der Vorrede, die Justus Menius (1499—1558), Luthers Mitstreiter, seiner Verdeutschung des Pammachius „Vom Bapstumb" (1539) beigab, spricht der ungeheuerliche Haß, die wilde Spottlust des Originals. Er hatte selbst „das Bapstum mahlen" wollen; aber, sagt er, „so hab ich wol das am meisten besorget, mein bensel möcht allzu weich vnd die farb zu gut sein, das ich das Teufflisch Rauppennest nicht heslich vnd grewlich gnug mahlen könne". Nun, die Farben seiner Übersetzung sind wahrlich nicht blaß, sein Pinsel malt kräftige Striche. Er verdeutscht die Personennamen, gibt Sentenzen gut sprichwörtlich, flucht wie ein Rosenplüt, führt einen Narren ein, ist überall derb und volkstümlich. Seine Übersetzung ist die beste, wurde noch im Erscheinungsjahr zweimal gedruckt. Schwerfälliger, farbloser, ohne die mitreißende Gewalt des Urtexts, ohne die deutsche Sprachkraft des Menius ist die Übertragung, die der Rebhunschüler Hans Tirolf — er schrieb auch das obligate Familienstück in einer „Heirat Isaaks" (1539) — bei Meyerpeck herausgab (1540), von Naogeorg, der damals in Tirolfs Heimat Kahla amtierte, autorisiert.

Das große Vorbild weckte Nacheiferung: 1545 erschien in Wittenberg der „Hofteufel", dem noch 1786 im „Patriotischen Archiv für Deutschland" nachgerühmt wird, er sei „ganz von deutscher Art und Kunst" — höchstes Lob jener Tage! — und von dessen polemischem Gemälde der Justizverhältnisse ebenda mit liebenswürdiger Übertreibung gesagt wird, seine Farben hätten sich, „wie die eines Raphael und Correggio, noch bis jetzt in ihrer Kraft erhalten". Tatsächlich darf man den „Hofteufel" die beste deutsche Leistung aus dem Kreis der sächsischen Dramatiker nennen. Sein Verfasser Johannes Chryseus datiert die Widmung an die Herzöge zu Sachsen aus Allendorf in Hessen — also aus der Heimat des Vorläufers der polemisierenden Dramatiker, dessen fortdauernde Teilnahme an dieser Literatur bezeugt wird durch Exemplare des Pammachius und des Samarites (1539, von P. Papeus) in einem uns erhaltenen Band mit dem Eintrag: Burcardus Waldis Hessus 1540. Chryseus spricht die Beziehung zwischen dem behandelten Stoff von Daniel in der Löwengrube und den kirchenpolitischen Zuständen der Gegenwart deutlich aus. Der Hofteufel ist ihm die Verkörperung all der boshaften, grimmigen und wütenden Papisten, deren „verzweifelte, blutdürstige Anschläge, Finanz und heimliche böse tückische Praktiken" dahin geführt hätten, daß der Kurfürst „gleichsam schon vor der Löwen Rachen geworfen", wenn nicht Gott seinen Getreuen geholfen hätte. Die Danielfabel ist also, wie in Bircks „Beel", nur Maske; in

diesem Perserreich des Darius wandeln und handeln schurkische Bischöfe und Kardinäle und nicht ohne Absicht fällt das Wort „reformieren". Macht sich in der Tendenz Naogeorgs Einfluß geltend, so hat formal Rebhun eingewirkt. Chryseus wendet sogar, sinnvoller als Rebhun, jambische Verse mit fünf Tonstellen nur da an, wo der König auftritt, wo Verlesung königlichen Mandats feierliche Sprache fordert. Die 2260 Verse sind gut in 5 Akte gegliedert, die Reimbrechung ist ziemlich konsequent durchgeführt. Die Technik der Terenzbühne ist gewahrt, und man kann sich das Drama, das Chryseus selbst, wie später Cyriakus Spangenberg seine Stücke, „Hausspiel" nennt, recht gut in geschlossenem Raum gemimt denken, nach Art der Terenzaufführungen in Melanchthons Haus, die Chryseus wohl kannte. Sehr plastisch ist die Hauptfigur, der Hofteufel: ein Scheusal in Mönchsverkleidung, das Daniels Feinde und Neider aufhetzt. Großartig seine Schilderung der nächtlichen Orgie der geistlichen Herren, aber auch sein letzter Triumph bei ihrem Untergang. Daniel, der erst gegen Ende des vorletzten Aktes auftritt, hat keine besondere Physiognomie; sein rührender Abschied von den Angehörigen ist eine Rebhunsche Familienszene. Die Wirkung des Werkes war sehr groß. Bis ins 17. Jahrhundert begegnen uns Dramen, deren Autoren bei Chryseus dankbar und stillschweigend ihre Anleihen machen. Namentlich die Figur des Hofteufels, die in Rebhuns Eheteufel der „Hochzeit zu Cana" einen minder beachteten Vorläufer hatte, wurde ungemein beliebt. Es wimmelt von nun ab auf der Bühne der Zeit nur so von spezialisierten Höllensöhnen, und wenn man sich das zweifelhafte Vergnügen macht, die Dramen des späten Georg **Mauritius** (1539—1610) zu lesen, so hat man das ganze Satanskonzil beisammen: Hof-, Kriegs-, Sauf-, Haus-, Ehe-, Schul-, Wald-, Kirchen- und Aufruhrteufel, von denen in jedem Stück mindestens zwei ihr Wesen treiben. Diese Vorliebe für teuflische Intriganten beschränkt sich bekanntlich nicht auf die dramatische Literatur, aber gewiß gab unser „Hofteufel" die entscheidende Anregung. Chryseus tritt noch einmal als Gefolgsmann Naogeorgs hervor: 1546 übersetzte er dessen Haman, wobei er die lateinischen Versbrechungen gut nachbildete und die antipapistische Tendenz in Zwischenaktschören von unterschiedlichen Versmaßen betonte.

Von Wittenberg, wo viele der künftigen Schuldramatiker ihre Studien betrieben, ging oft die Anregung zur dramatischen Produktion aus. Luthers Empfehlung geistlicher Stoffe zur Dramatisierung ist schon früher erwähnt worden. Er bekannte sich wiederholt als Freund des Komödienspiels, dessen pädagogischen Wert er sehr hoch stellte. Eine Ermunterung, eine lobende Zustimmung aus solchem Munde war den protestantischen Autoren natürlich sehr erwünscht, und noch Christian Weise beruft sich auf Luther. Recht deutlich ist

die Wittenbergische Anregung bei dem Hamburger Heinrich Knaust (ca. 1521 —80), der seit 1537 hier studierte und 1539 (beeinflußt von dem noch zu nennenden Valten Voith) in einer „Tragedia von Verordnung der Stende“ die Geschichte von den ungleichen Evaskindern dramatisierte, die Melanchthon in einem offenen Brief an den Grafen Wied erzählt hatte und die Hans Sachs zu verschiedenen Malen nachdichtete. Knaust, der noch als Autor lateinischer Dramen wiederkehren wird, kam nach Brandenburg und ließ in Berlin am Epiphaniastag 1541 eine „Geburt Christi“ spielen; das Stück führt von der Verkündigung bis zum Selbstmord des Herodes, der von den jubelnden Teufeln in die Hölle geschleppt wird. Da acht Jahre später der Pfarrer Christophorus Lasius (1504—72) in Spandau ebenfalls ein Christgeburtsspiel aufführen ließ (gedr. erst 1580), das unabhängig von Knausts Werk entstand, so kann man annehmen, daß beide Autoren durch örtliche Tradition angeregt wurden und — darauf deuten die ausführlichen Teufelsszenen bei Lasius — ältere Spiele benutzten. Tatsächlich waren geistliche Aufführungen in märkischen Kirchen, wie sich aus Erlassen der Bischöfe von Havelberg und Brandenburg ergibt, im 14. und 15. Jahrhundert und bis 1598 im Brauch. Ein Weihnachtsspiel wurde noch 1589 von Prinzen und Prinzessinnen des kurfürstlichen Hofs aufgeführt.

Christi Geburt — man erlaube den stoffgeschichtlichen Exkurs — ist in der Folgezeit oft dramatisiert worden, in der strengen Terenzform, in die zuerst Knaust den Stoff brachte, oder nach mittelalterlicher Weise, doch auch dann mit der nun üblichen Akteinteilung, wie etwa in der „Comedie von der freudenreichen geburt Jesu Christi“, die der Pritschmeister Benedict Edelpöck 1568 handschriftlich dem Erzherzog Ferdinand von Tirol darbrachte. Die schlichte Poesie der fortlebenden volkstümlichen Krippenspiele findet man in keinem der Werke von Johannes Leon (Erfurt 1553), Ambrosius Pape (Magdeburg 1582), Johannes Cuno (Magdeburg 1595), um nur einige zu nennen. Teufelsintrigen oder gelehrte Erörterungen der Weisen herrschen vor — Ansätze dazu gaben ja schon die alten Spiele (z. B. Benediktbeuren). In den „Weisen aus dem Morgenland“ (1606, doch schon früher entstanden) des bereits genannten G. Mauritius werden die „Gottseligen Astronomi“ Mittelpunkt; jeder hat seinen „Fourierer“, der dem Herrn Quartier in der Stadt sucht; der eine wird in den „Güldnen Stern“ gewiesen und ist mit der Herberge sehr zufrieden: „Fein frische Lufft, gesunde Zimmer, Der ich vielleicht sonst findn möcht nimmer. So ligts auch in der ruh vnd still Vom Schloß weit, wie denn ist jhr will“. Der Hausdiener Liendl erhofft sich ein gutes Trinkgeld, was er mit der unvermeidlichen Gelehrsamkeit so ausdrückt: „Ich muß jetzt für andern Dingn Die Fraw Fortunam an lernn singn“. Man kann sich

leicht vorstellen, daß bei dieser Tonart der Empfang der Weisen im „Güldnen Stern“ wie ein Serenissimusbesuch in Krähwinkel ausfällt.

Wie in der Mark, wohin uns später Bartholomäus Krüger zurückführen soll, ist auch in anderen Gebieten die örtliche Theatertradition für die Ausbreitung des neuen Dramas von Bedeutung. In Wien, das im nächsten Jahrhundert zur ersten Theaterstadt Deutschlands wurde, fehlt in jener Zeit der drohenden Türkengefahr das dramatische Spiel fast ganz. Nur ein „Zugereister“, Wolfgang Schmeltzl aus der Oberpfalz (ca. 1500—ca. 60) schreibt hier als Schulmeister am Schottenkloster zwischen 1540 und 51 sieben Dramen, Bearbeitungen der beliebten Stoffe: „Der verlorne Sohn“, nach Binders „Acolast“, doch kürzer und mit gemäßigter Realistik, eine „Judith“ in enger Anlehnung an die Bibel, „Aussendung der zwölf Boten“, „Hochzeit zu Cana“, „Der blindgeborne Sohn“, „David und Goliath“ — hier erwuchsen aus der unmittelbaren Gegenwart vor dem kriegerischen Hintergrund lebensnähere Gestalten —, schließlich „Samuel und Saul“ — keine überragenden Leistungen, nur historisch wertvoll als die einzigen Schuldramen Wiens vor dem Einzug der Jesuiten (1551), die in der Folgezeit Wiens Theaterleben entscheidend beeinflußten.

Auf alte Spieltradition dagegen trifft das neue Drama in Nürnberg, wo einst Rosenplüt stolz dem Türken Sicherheit selbst vor dem Kaiser zugesagt hat. Hier übersetzt 1546 der deutsche Rechenmeister Johann Betz den Henno Reuchlins in grobes Fastnachtsdeutsch. Als Fastnachtsdichter erscheint auch der deutsche Schulmeister Salomon Newber mit einem Spiel von „Contz Zwergen“. In den Jahren 1539—46 veranstaltet der Schulmeister an der Spitalschule, Leonhart Culmann aus Krailsheim (1498—1562), dramatische Aufführungen und schreibt selbst fünf Dramen: „Wie ein Sünder zur Buß bekehrt wird“, ein Werk zur Warnung für den leichtsinnig in den Tag lebenden Sünder, echt nürnbergisch mit Musik und Tanz endend, zwei weltliche Dramen „Von der auffrur der Erbarn weiber zu Rom“ (nach Gellius) und „Von der schönen Pandora“ (nach Hesiod), ferner das moralisch-didaktische Spiel „Von der Widtfraw“ (nach II. Könige 4) und ein Spiel von „Isaac und Rebecca“. Wenig später hält Laurentius Rappolt im Kartäuserkloster Schule und führt Dramen auf. 1551 läßt Heinrich Hoffot ein zehnaktiges Spiel vom Ritter Ponto spielen und drucken, im nächsten Jahr bringt der Kaplan zu St. Lorenz, Hans Voyt, eine Komödie „Vom reichen Mann“ zur Aufführung, und der Magister Joachim Heller von St. Egidi erhält (ebenfalls 1552) die Erlaubnis zur Aufführung eines lateinischen Stückes und eines deutschen „Tobias“, ein zweites deutsches Stück wird aber abgelehnt und dem Magister vom Rat die deutliche Weisung gegeben, er solle lieber seine Lektionen ordentlich halten, sonst müsse man ihn entlassen. Ein Bild reichsten Theater-

lebens also, in dem doch noch die Hauptgestalt fehlt, neben der jene anderen kaum sichtbar sind: Hans Sachs (1494—1576). Wenn er, der Handwerker, hier nach und zwischen den Schulmeistern erscheint, so erinnere man sich, daß auch andernorts das deutsche Drama nicht ausschließlich von gelehrten Autoren gepflegt wurde. Während im Elsaß etwa Wickram den „Tobias" gemäß dem Colmarer Passionsspielbrauch in aller Breite ausführte, gab der Nürnberger dem Drama knappere Form unter dem Einfluß des heimischen Fastnachtsspiels, darin er selbst Meister war.

Es ist die alte Revueform, die uns auch bei Sachs im ersten Stück, dem „Hofgesind Veneris" (1517), begegnet; doch wird in ihr eine ernsthafte Moral nach Art der Spiele Gengenbachs gegeben. Auch die Stücke, die Sachs nach langer Pause in den Jahren 1533—40 schreibt, erinnern an die älteren Nürnberger Spiele. Da treten etwa Pfaff, Bauer, Handwerker, Landsknecht und Bettelmann auf und klagen ihr Leid; oder Buhler, Spieler und Trinker streiten vor Gericht um eine Erbschaft. Die kleine Genreszene alten Stils kommt ebenfalls vor. In der „Rockenstube" lassen sich Bauer und Bäuerin, Knecht und Magd vom Zigeuner wahrsagen, erfahren böse Dinge, prügeln sich und prügeln den Zigeuner, der nun statt „Wahrheit sagen" lieber Schmeicheln lernen will. Erst nach abermaliger, kürzerer Pause entstehen seit 1544 die eigentlichen Vertreter des Sachsschen Fastnachtsspiels, die dramatisierten Schwänke. 1550—60 ist er am fruchtbarsten, schreibt in manchem Jahr acht, elf, ja dreizehn Stücke. Wie das gesamte Oeuvre des Schusterpoeten mit einem Spruch nach Boccaccio beginnt („Der Ermört Lorentz" 1515), so die Reihe der Fastnachtsspiele seit 1544 mit der Dramatisierung einer Novelle dieses seines Lieblingsdichters, dem er noch in zwölf anderen Spielen folgt. Daneben benutzt er die einheimische Schwankliteratur, den Eulenspiegel und Paulis „Schimpf und Ernst", seltner ältere Spiele. Bauer und Bürger, Pfaffe und Edelmann, Alexander und Augustus treten auf, ja Gott Vater sogar erscheint, um der undankbaren Welt durch den weinseligen Petrus eine Lehre zu geben oder Adams und Evas Kinder zu segnen. Und das schöne Geschlecht, wahrlich, ein „schönes" Geschlecht, nicht zu vergessen! Der Ehestreit beherrscht die Bühne. Doch ist es nicht bloß der alte, plumpe, zotige Weiberzank der Rosenplüt und Folz; Sachs stellt auch die streitbaren Weiber, wie alle seine Figuren, in den Rahmen einer regelrechten Schwankhandlung. In der erwähnten „Rockenstube" kommt es zwischen zwei Paaren zur Prügelei. Mit ungleich größerer Kunst vereinigt Sachs im „Krämerskorb" drei Paare verschiedenen Standes, und es ist wirklich lustig, wie zwei Eheleute in Streit und Schlägerei geraten aus keinem anderen Grund, als weil ihr Knecht von einem gleichen Vorgang erzählt, den er beim Weinholen auf der Straße zwischen einem Krämer und seinem Weib gesehen hat,

und wie dann der Knecht die ewige Wahrheit seiner Geschichte am eigenen Leibe erfahren muß, als er der Köchin die beiden Erlebnisse mitteilt. Wie fein sind da die einzelnen Paare durch die verschiedenen, sicher gestuften Tonarten ihrer Schimpfreden charakterisiert! Während im „Bösen Rauch" der Mann im Kampf um die Hosen den kürzeren zieht und der Hausdrache auch den klug redenden Nachbarn zum Teufel jagt, werden im „Gestohlenen Fastnachtshahn" sehr hübsch den unvernünftigen Weibern die verständigeren Männer gegenübergestellt: ein Bauern-Ehepaar wirft einem anderen den Diebstahl eines Hahns vor, man zankt sich heftig, die Weiber gehen schließlich zu Tätlichkeiten über, die Männer aber, obschon sie recht gut wissen, wie es mit dem Hahn steht, vertragen sich, wollen lieber zum Wein gehen und die Weiber, „das vnzyfer", sich prügeln lassen.

Indessen kommen die Männer in der Regel nicht besser weg als die Frauen. Ist die Bäuerin schon so einfältig, Paris und Paradies zu verwechseln und dem fahrenden Schüler Geld, Kleider und anderes für ihren ersten, verstorbenen Mann mitzugeben, der im Paradies so gar armselig im Sterbehemd herumspaziert — der Bauer ist wahrlich nicht schlauer, der dem Schüler nachreitet, ihn auch einholt, aber nicht erkennt, ihm vielmehr sein Pferd zum Halten anvertraut, während er die Verfolgung zu Fuß fortsetzen will, wie ihm der Schüler rät. Doch ist auch da eine feine Unterscheidung zwischen Mann und Frau gemacht: er verrät sich der Frau nicht, sagt ihr, er habe dem Schüler auch noch das Pferd für den Verstorbenen mitgegeben; die Frau dagegen hat nichts Eiligeres zu tun gehabt, als die ganze Geschichte den Nachbarn zu erzählen, so daß nun beide dem Gelächter preisgegeben sind.

In der Mehrzahl der Stücke ist es die bäuerliche oder bürgerliche Atmosphäre, in der die zankenden Weiber, gefoppten Männer, geprellten Geizhälse leben; auch Boccaccios italienische Edelleute werden bei Sachs (nicht ohne Ausnahme) zu deutschen Bürgern, die von der Pegnitz reden. Und es ist bezeichnend für die Macht der Theatertradition, daß Sachs da, wo er im Meistergesang oder Schwank die fremde Lokalfärbung beibehält, zur Nürnberger Umwelt übergeht, wenn er den gleichen Stoff im Fastnachtsspiel benutzt. In ritterliche Kreise führt uns Sachs zweimal. Im „Wildbad" fängt ein Schnapphahn einen Abt auf der Reise ins Bad ab und verschafft ihm als Bade-Ersatz einen Monat bei Wasser, Brot und harten Bohnen. Im „Doktor mit der großen Nase" dagegen sind wir bei einem edlen Junker zu Gast, und ein Kabinettstück Sachsscher Milieuschilderung ist der Dialog über das Schloß und seine Bibliothek.

Das gleiche Spiel zeigt auch seine Kunst dramatischer Steigerung. Im Schwank macht der Narr dreimal eine Anspielung auf die lange Nase des Gastes. Sachs setzt diese Anspielungen zueinander in Beziehung. „Die Nase ist sehr groß",

sagt der Narr. Als er damit kein Glück hat, vermutet er, der Nasendoktor wolle die Wahrheit nicht hören; also: „Die Nase ist sehr klein". Das trägt ihm noch mehr Schelte ein. „Die Nase ist mir ganz gleichgültig" — und da setzt es Hiebe. Moral: halt's Maul! Oder Sachs erhöht die Wirkung durch scharfe Kontraste. Im Fastnachtsspiel „Eulenspiegel mit dem Pelzwaschen" läßt er die drei Weiber, denen der Schalk die Pelze angeblich auffrischt, fröhlich singend um den Kessel tanzen — so erhöht sich Spannung und Vergnügen der Zuschauer, die ja schon wissen, wie die Genarrten im nächsten Augenblick enttäuscht aufschreien werden. Und wie versteht es Sachs, eine heikle Lage auszumalen! Da ist „Der schwangere Bauer", ein Geizhals, dem die Nachbarn durch den Doktor einreden lassen, er sei schwanger, um ihm auf diese Weise ein tüchtiges Arzthonorar abzujagen. Kaum hört er's, so fühlt der eingebildet kranke Mann schon die Leibesbürde, mehr: er macht sich schon Gedanken, wen er bei so seltsamem Fall wohl zu Gevatter bitten kann, und — wie soll er gar das Kind stillen? In solcher Steigerung der mit realistischen Mitteln geschaffenen Situation ins Groteske besteht die Komik der Spiele des Hans Sachs. Der Wortwitz liegt ihm fern; selten einmal stößt man auf ein Wortspiel wie das des Raubritters, der vom Bohnen essenden Abt sagt: „Er wolt uns alle thun in Ban, So ist er selbst ind Bonen komen". Der Narr, der sich ja sonst gern in solchen Witzen gefällt, spielt daher bei Sachs auch keine große Rolle. In der Charakterkomik aber erreicht Sachs zuweilen das Niveau dessen, was wir Komödie nennen, wenn auch die Tonart derb und fastnachtsmäßig bleibt. Ein Meisterstück psychologischer Vertiefung und sorgfältiger Motivierung im Komödienstil gibt ein Spiel „Das heiß Eisen". Daß ein Mann, der sich vom Verdacht des Ehebruchs durch das Tragen eines glühenden Eisens reinigen soll, geschickt einen Holzspan auf die Hand gleiten läßt, so daß ihm die Probe gelingt, daß dann aber umgekehrt die Frau aus Angst vor dem Eisen die eigene Untreue gesteht, immer mehr Sünden beichtet, je näher das Eisen kommt, und sich trotz aller Geständnisse natürlich verbrennt — das alles ist Posse. Komödie aber ist's, daß die Frau, als ihre Liebe zum Ehemann erkaltet, dies seiner Untreue zuschreibt, während doch tatsächlich ihre Vielmännerei sie dem Gatten entfremdet. Diesen Charakter schuf der Menschenkenner, als welcher sich Hans Sachs trotz philiströser Enge in vielen Fastnachtsspielen offenbart.

Hinter diesen Einaktern bleiben die dem Schuldrama sich nähernden, literarisch anspruchsvolleren Stücke Sachsens weit zurück. Seine 61 Tragödien und 64 Komödien erhalten aber dadurch historische Bedeutung, daß sie den Hauptbestand des Nürnberger Meistersinger-Repertoires darstellen. Aus Mainzer Zeugnissen wissen wir, daß da die Meistersinger schon vor Beginn der lebhaften Produktion deutscher Schuldramen Aufführungen, wohl im Stil der

ernsten Fastnachtsspiele, veranstalteten. Es lag ja nahe, daß neben den theaterspielenden Zunftgesellschaften gerade die Meistersinger bei ihren literarisch-musikalischen Bestrebungen auch die Kunst pflegten, für die das Publikum besonders empfänglich war. Wenn nun in Nürnberg ebenfalls die Meistersinger schon um jene frühe Zeit Theater spielten, so wird es sich desgleichen um fastnachtsspielartige Stücke gehandelt haben, wie man aus der frühen Produktion Sachsens schließen darf: seine „Lucretia" (1527) mit ihren 338 Versen ohne Akteinteilung könnte auch als Fastnachtsspiel passieren. Andere Dramen folgen, aber erst mit dem Jahr 1545, also fast gleichzeitig mit seiner fruchtbaren Fastnachtsspielperiode beginnt eine neue, bald lebhaft anschwellende Produktion, nun aber durch das Schuldrama angeregt. Aus der Theaterpraxis entwickelt sich der Typ des Sachsschen Meistersingerdramas: ein Spiel von 3 bis 10 Akten (meistens sind es 5, häufig auch 7) ohne Szeneneinteilung, eröffnet durch die Begrüßungsrede des „Ernholdt" (Herold), durch dessen Schlußmoral beendet, durchweg kürzer als das typische Schuldrama (ein Akt zählt im Durchschnitt nur 160 Verse), für eine Neutralbühne berechnet, die nur ausnahmsweise mehrere Schauplätze nebeneinander zeigt, in der Regel ihre Bedeutung durch Auf- und Abtreten der Personen u. zw. sehr oft wechselt. Die Stoffe nimmt Sachs aus der Bibel, dem Decamerone, den Volksbüchern, er dramatisiert Sagen und historische Ereignisse des klassischen Altertums, seltner Begebenheiten deutscher Sage und Vorzeit; daneben stehen noch einige Übersetzungen und Bearbeitungen. Ein tieferer Grund für die Dramatisierung dieses oder jenes Stoffes ist nicht zu finden; noch viel mechanischer als bei manchem Schuldramatiker wird die Materie aus der erzählenden in die darstellende Form übertragen. Nichts von Handlungsbeschränkung, kaum Ansätze zu analytischem Verfahren; jede Geschichte wird in ihrem ganzen Verlauf auf die Bretter gebracht: „Tristrant und Isalde" beginnt mit Tristans und Morholds Kampf, die „Jocasta" mit der Geburt und Aussetzung des Ödipus. Sachs schafft sich da eine eigene Technik, durch Verbindung von Dialog und Monolog bei häufigem Szenenwechsel (d. h. Ab- und Auftreten der Personen) in aller Kürze Länder und Zeiten zu durcheilen. Der erste Akt vom „Hugo Schapler" jagt uns in 165 Versen von Paris (92 Verse) durch den Hennegau (32 Verse) nach Friesland (41 Verse). Und was geschieht da alles auf und hinter der Bühne! Hugo Schapler, vor zwölf Versen aus Paris abgereist, tritt auf: „Nun lieg ich hie im Henegaw" — und hat bereits, wie wir im zweiten Akt erfahren, Abenteuer in Brabant hinter sich und auch im Hennegau eine ganze Liebesgeschichte, deren Schluß sich sogleich vor uns abspielt: der Vater des verführten Mädchens, ein Ritter, kommt mit zwei Knechten; sie kämpfen, der Ritter wird erschlagen, die Knechte fliehen, Hugo nimmt Abschied vom Hennegau, um sich

nach Friesland zu wenden. Die Knechte holen ihren toten Ritter. Und schon erscheint der König von Friesland, der uns mitteilt, daß ihm Hugo „kurtze zeit" gedient, lange genug immerhin, um ein allzu vertrautes Verhältnis mit der königlichen Nichte anzuknüpfen. Der zornige König befiehlt den Trabanten, Hugo zu fangen. Sie wenden sich hinter die Szene und haben ihn schon! Hugo verteidigt sich und entweicht, als der König den Dolch nach ihm schleudert. Man möchte geradezu von Kinotechnik reden: die Handlung wird durch viele Einzelszenen mit Sprüngen von Ort zu Ort und über Wochen, Monate, Jahre und Jahrzehnte hin weitergeführt, nicht aber eine einzelne Szene durch Rede und Gegenrede gesteigert und zu einem Gipfel emporgetrieben, der den Absturz unvermeidlich macht. Diese Technik läßt namentlich die handlungsreichen Historiendramen als leere, nüchterne Staatsaktionen erscheinen, während in den geistlichen Stücken herzliche Frömmigkeit erwärmt und manche biedere Sentenz, mit der schlichten Würde des Handwerker-Schauspielers vorgetragen, der Szene eigenartige Größe und rührende Schönheit verschafft. Übrigens finden sich auch Partien mit breiter angelegtem Dialog und ohne das verwirrende Hin und Her; und dann wird auch, etwa im ersten Akt der Komödie „Marina", eine Charakterentwicklung möglich.

In den meisten Dramen ist die Charakteristik recht kümmerlich. Das Mißverhältnis zwischen dem liebenswürdigen Nürnberger Spießbürger und seinem aus Büchern beschworenen Heldenpersonal macht sich da besonders störend bemerkbar. Denn für Sachs ist Jung-Siegfried schließlich nur ein ärgerlicher Raufbold und die Leidenschaft Tristans und Isoldens eine „unorndliche lieb", der man den frommen Hausspruch entgegensetzt: „Spar deine lieb biß in die eh! Dann hab ein lieb und keine meh!" Wie unsäglich platt mutet da die Einleitung der Liebestrankszene an, in der die beiden Seereisenden über die große Hitze und ihren Durst klagen! Am Ende des „Hörnen Sewfriedt" schließt Kriemhild ihre Totenklage ganz bürgerlich: „Nun will ich fort ainig allein Leid tragen und ein witfraw sein, Dieweil ich hab das leben mein". So bescheidet sich auch — und da hat es besseren Sinn — die verstoßne Griseldis: „Mein zeit wil in armut vortreyben Und ein selige witfraw pleiben". Wo einmal zwischen die rasch wechselnden Szenen gefühlvollere Partien eingefügt werden, sind sie oft schon (so in „Hagwart und Signe") durch die Quelle, der Sachs den Stoff entnahm, in der Anlage, ja im Wortlaut vorgebildet. Nur dann, wenn sich die Personen ohne Zwang in das bürgerliche Milieu des Dichters fügen, schafft er Menschen von Fleisch und Blut mit eigener Physiognomie. Dann wird, zumal in den biblischen Dramen, die Szene oft zu Nürnberg, die Helden des Alten Testaments werden Bürger, die sich „sambt der gantzen nachbaurschafft" freuen, „sambt allen nachbaurn" wundern und denen der Engel

auch von einem Sohn kündet: „Ob im wirt haben freudt und wun Die nachtbaurschafft". Es ist auch Nürnberg, in das Gott Vater eine Visitationsreise macht, um „die ungeleichen Kinder Eve" zu prüfen. Als Adam von Gabriel das Nahen Gottes erfährt, ermahnt er Eva, die Kinder zu baden, ihnen das Feiertagskleid anzuziehen, und die Mahnung wiederholt sich noch sechsmal. Kain, das ist ein richtiger Nürnberger Gassenjunge; er „thet mir lang herwider murren, Thut etwan auff der gaß umbschnurren Und schlecht sich etwan mit den buben". Er gibt Gott natürlich die linke Hand und nimmt auch den Hut nicht ab. Ein regelrechtes Examen stellt dann der liebe Onkel Gott an, Abel und seine fünf braven Brüder können alles am Schnürchen, Kain aber und seine fünf üblen Gesellen verdrehen das Vaterunser und wissen nichts. Das was Hans Sachs wirklich konnte, wird hier offenbar: die anmutige Kleinmalerei bürgerlicher Menschen und Zustände. Darum gab er, als Dramatiker, sein Bestes in den Fastnachtsspielen, wenn auch manche einzelne Szene der größeren Dramen seinen Sinn für bildhafte Theaterwirkung in den Spielanweisungen noch besser zur Geltung kommen läßt. Seine Fastnachtsspiele sind es denn auch allein, die noch heute oder heute wieder vom dramatischen Werk des Nürnbergers lebendig sind.

Kein anderer tat es ihm darin gleich, wenn sich auch der und jener an einem Sachsschen Stoff versuchte. Bei dem Kornschreiber und Meistersinger Peter Probst (gest. 1576), der in Nürnberg ein geistliches Drama und sieben Fastnachtsspiele schrieb, herrscht zumeist der gröbere Ton der alten Spiele, doch ohne die geschlechtlichen Zoten. Recht lustig ist das Spiel „Von zweien Landsknechten", die einen Pfarrer anbetteln und, da er behauptet, nichts zu besitzen, den Ausweg wissen: sie wollen alle Gott bitten, daß er ihnen etwas gebe — hernach findet man natürlich in des „Frömmsten", in des Pfarrers Beutel Geld. Im Spiel „Vom Müller und seinem Weibe" behandelt Probst den gleichen Stoff, den Hans Sachs im „Fahrenden Schüler mit dem Teufelbannen" dramatisiert hatte und den auch 1568 der Egerer Lateinschulkantor Clemens Stephani (ca. 1530—92) in seinem knappen fünfaktigen Drama „Satyra oder Bauernspiel" frisch und witzig gestaltete, jene aus Andersens ähnlichem Märchen bekannte Geschichte vom fahrenden Schüler, der sich für die unfreundliche Abweisung einer mit dem Pfarrer üppig tafelnden Frau dadurch rächt, daß er nach der unvermuteten Heimkehr des Ehemanns den versteckten Pfarrer als Teufel beschwört und die leckeren, von der Frau beiseite gebrachten Speisen wieder herbeizaubert.

Unter den Meistersingern außerhalb Nürnbergs ist um diese Zeit nirgends eine so ausgeprägte Persönlichkeit, ein so fruchtbarer Dramatiker wie Sachs. In Augsburg schreibt der Lehrer und Meistersinger Sebastian Wild (gest.

nach 1583) eine Reihe geistlicher und weltlicher Dramen nach Sachsens Vorbild, unbedeutende Reimereien, von denen das Passionsspiel als Quelle des Oberammergauer Spieltextes bereits genannt wurde. Wild ist eine rechte Schreiberseele; wie Wickram im „Tobias" bürgerliche Zeremonien wiederholt vorführt, so ist Wild in seinem „Belial" unermüdlich in der Ausfertigung richterlicher Ladungen und Urteile. Derlei Schreibwerk war bequem für den Autor und machte beim Publikum Eindruck, und in Augsburg hatte schon im alten Passionsspiel Portula, die Frau des Pilatus, einen Brief abgesandt, dessen Inhalt kurz war, um so länger die förmliche Anschrift: „Irem vil lieben herren, dem (Reim!) Richter zu iherusalem, Von pontio künig pylaten, Seinem gar vil weisen ratten, Von hanalaps die künigein, Portula, die ewirtin sein, Vil fleißigclich embotten hät Gantze lieb und trewe stät." — In Sachsscher Manier verfaßte ferner Hieronymus Linck aus Glatz (1558—65 nachweisbar) einen „Ritter Julianus" (1564) in 10 Akten, dem noch zwei handschriftlich dem Kaiser Maximilian II. gewidmete Komödien folgten — belanglose Machwerke. Meistersinger waren auch Valten Voith aus Chemnitz (ca. 1487—1558), der in Magdeburg durch Greffs „Jacob" zu einer „Esther" (1537) angeregt wurde und danach noch ein die ganze geistliche Weltgeschichte umfassendes Werk „Vom Ursprung usw. des Menschen" (1538) schrieb, und Adam Puschmann aus Görlitz (1532—1600), der in jungen Jahren Sachsens Schüler im Meistergesang war und 1580 eine Komödie von „Jakob, Joseph und seinen Brüdern" (gedr. 1592) verfaßte. Sowohl die Werke Voiths wie der „Joseph" Puschmanns stehen mit ihrer Untergliederung der Akte in Szenen dem Typ der Schulkomödie näher als den Schauspielen Hans Sachsens, so daß man von einem allgemein gültigen Typ eines Meistersingerdramas nicht sprechen kann. Vielmehr war es, wie schon mehrmal betont, die örtliche Spieltradition, die auch das Drama von Autoren aus Meistersingerkreisen hier dem Handwerkerfastnachtsspiel, dort der Schulkomödie näher rückte.

Beide, Handwerker und Schüler, waren auch fernerhin eifrig beim Spiel, und fast unübersehbar ist die dramatische Produktion in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts. Daß es zumeist Schulmeisterstücke sind, deren Drucke uns vorliegen, während uns von den Handwerkeraufführungen nur Daten aus Ratsarchiven und Berichten überliefert sind, liegt in der Natur der Sache: die Handwerker hatten ihre Freude am Spiel, sie waren Schauspieler mehr als Dichter; die Schulmeister dagegen, wenn auch kaum einer den höheren Zwang des Dichters fühlte, zu sagen, wie er leide, litten doch bei kargem Lohn zumeist genug, um sich gern den Ehrensold für ein gedrucktes und einem Gönner gewidmetes Drama zu erschreiben.

Zu elisabethanischem Gipfel führte dieser Weg das deutsche Drama nicht. Wo war auch in Deutschland ein London? Es fehlt im Gebiet des protestantischen Schuldramas an Kulturzentren mit einer Gesellschaft, die in der Dichtung und im Theater mehr hätte suchen können als die guten Lehren und groben Späße, an denen sich das bürgerliche Durchschnittspublikum genügen ließ. Auch der Mangel eines regelrechten Theaterwesens war für die Ausbildung des Dramas und für die Erziehung des Publikums von nicht geringer Bedeutung. „Der größeste Hauff", klagt Rollenhagen 1590, „gaffet nur darnach, ob ein tisch oder banck zubrechen, jrer viel jemmerlich vber einen hauffen stürtzen, oder sonst etwas zu beklagen, oder zu lachen vorfallen wolte...." Kann man sich unter solchen Umständen wundern, daß die Schulmeister lieber gleich im Spiel selbst für derlei lächerlichen Spektakel sorgen, Mord und Totschlag auf die Bühne bringen und dem Henker wie dem Narren nicht weniger zu tun geben als später die Wanderkomödianten?

Indessen fehlt es doch im ausgehenden 16. Jahrhundert nicht an Leistungen, die die besten Werke der voraufgegangenen Zeit an Originalität der Erfindung, vorwiegend freilich von Episoden, und an poetischer Diktion wie technischem Können weit übertreffen. Ihnen vor allen gehört unsere Aufmerksamkeit neben wenigen anderen Stücken, die als Folie, als Beispiele für das Durchschnittsgut, als Zeugnisse für den Umfang der Produktion zu gelten haben.

Zu den mindestens stilistisch erfreulichen Werken dieser Zeit gehört das „Spiel von dem grewlichen Laster der Hoffart" (1564) von Johannes Römold aus Duderstadt (Eichsfeld). Es behandelt den gleichen Stoff wie Hans Sachsens „Kaiser Julianus" (1556). Bei Römold will König Valenicus im geistlichen Lied seiner Cantores das „Deposuit potentes" nicht dulden, will nicht hören, daß Gott die Mächtigen vom Thron stoßen kann. Als er im Bad ist, nimmt ein Engel seine Gestalt an. Valenicus wird aus dem Bad gejagt, kommt nackt vor sein Schloß und erfährt alle möglichen Demütigungen, bis der Engel dem Reumütigen die königliche Würde zurückgibt. Nun läßt er das „Deposuit" singen. Römold zeigt sich Sachs dadurch überlegen, daß er die Hybris des Königs handlungsmäßig darstellt, indessen Sachs vom Hochmut nur reden läßt. Der Nürnberger erfreut durch hübsche Einzelzüge: so ist ihm eine wirklich reizvolle Schilderung der mannigfachen Anstalten zur Fahrt nach dem kaiserlichen Tierpark gelungen — Kunstgewerbe, Kunsthandwerk, wie so oft bei Sachs, nicht dramatische Kunst. Aber auch Römolds Stück zeichnet sich mehr durch Feinheiten realistischer Schilderung, volkstümliche Wendungen und saubere Versbehandlung als durch dramatische Komposition aus. Der dritte Akt ist Zwischenspiel, die Narren, so lustig sie sind, haben mit dem Drama nichts zu tun, und wenn in den ersten beiden Akten die Teufel mit ermüdender

Breite als Einbläser fungieren, vermißt man später einen korrespondierenden Auftritt, wo sie etwa über den verfrühten Triumph klagen könnten.

Häufig werden neben den fast unvermeidlichen Teufeln noch allegorische Figuren bemüht, um die gute Lehre zu unterstreichen. Der Güstrower Schulmeister Franciscus Omichius (gest. 1591) macht die aus Schillers „Bürgschaft" bekannte Geschichte von „Damon und Pythias" (1578) zu einer Diskussion über das Thema Freundschaft. Die Hälfte seiner 4800 Verse füllt er mit guten Lehren und Beispielerzählungen, durch die er seinen Schülern ausreichenden Deklamationsstoff schafft. Erst im dritten Akt betreten die Freunde die Bühne, keineswegs übrigens „den Dolch im Gewande", sondern als „welsche Pfaffen" von Dionys als Ratgeber berufen, so wie vorher kein geringerer als Plato an den Hof geladen war, um dem Tyrannen ein Privatissimum über Regentenkunst zu halten und dann — vom Dichter völlig vergessen zu werden. Gleich bei seinem Auftritt rühmt Damon die Freundschaft, und der Tyrann, kein finsterer Wüterich, sondern ein zweiter Schulmeister Omichius, fragt den Pythias: „Zeiget jhr auch an, Was jhr davon gelesen han!" Im vierten Akt endlich kommt Bewegung in den trägen Redefluß. Zurückgesetzte Räte verleumden den Kanzler Dion und den Damon, der gefangen gesetzt wird und sterben soll. Amicitia, die zuvor dem Tyrannen ihr allegorisches Kostüm erklärt hat, lädt Pythias als Bürgen: ihn erwarte der gleiche Ruhm wie den treuen Pylades, dessen Geschichte uns nicht erspart bleibt. Im fünften Akt folgt, nach einigen Szenen in Damons Heimat, unverhältnismäßig kurz der bekannte Schluß. Der Hofteufel, der die Intrige anzettelt, stammt aus dem Werk des Chryseus, dem ganze Verse und Szenen entliehen sind; auch das plattdeutsche Zwischenspiel ist nicht Eigentum des Omichius.

Man begreift vor solchem ungeschickten Machwerk, wie schwer es doch für die Autoren war, ohne ein Vorbild, das sich bei biblischen Stoffen fast in jedem Fall darbot, eine Historie in Handlung umzusetzen. Die besten Leistungen ergaben sich noch dann, wenn entweder der Autor die strenge Schule des Terenzdramas absolviert hatte und in dieser Form schrieb (Frischlin), oder wenn sich der Stoff zu einem mehr oder minder realistischen Abbild des Alltags gestalten ließ.

Nicodemus Frischlin (1547—90), Tübinger Professor, Gelehrter, Pamphletist, ein deutscher Terenz, der dem Römer in der Eleganz der Sprache mit Erfolg nacheiferte (vgl. Abschn. II), hatte bereits fünf lateinische Dramen verfaßt, als er sich 1579 mit seiner „Wendelgard" auch im deutschen Drama versuchte. Der Stoff stammt aus der selten dramatisierten heimischen Geschichte. Gräfin Wendelgard ist auf die Kunde, ihr Gatte sei im Kampf gegen die Ungarn gefallen, ins Kloster gegangen. Einmal jährlich feiert sie auf der Stammburg

das Gedächtnis des Toten. Graf Ulrich, der nur gefangen war, kehrt an solchem Tag heim, mischt sich unter die Bettler, küßt die Frau und wird erkannt. Der Abt spricht Frau Wendelgard vom Gelübde frei. Der wiederholte Ortswechsel dieser Handlung fordert bei Wahrung der Neutralbühne viel technisches Geschick, und tatsächlich ist die Fahrt Wendelgards mit Gatten, Sohn und Knechten von der Burg nach dem Kloster ein Muster gesprochenen Dekorationswandels. Graf Ulrich sagt: „Wir wöllen all Nu ziehen hin wol zu S. Gall.“ 30 Verse später Wendelgard: „Nu sein wir alle zu Rorschach.“ Die Herrschaften sind — das ist die Vorstellung — aus dem Wagen gestiegen; Wendelgard beauftragt den Diener, mit dem Wagen zu folgen: „Damit wann wir auffsitzen woltn Nit lenger auff dich wartten soltn“, und der junge Adelhart fügt hinzu: „Führ du mir meinen Gaul hernach, Weil ich mit meinem Vattern sprach.“ Man unterhält sich, und nach 120 Versen heißt's: „Dort sich ich dstat S. Gallen schon, Mir ist die raiß so leicht und klein, Ich wolt dafür nit gfaren sein“, und: „Das macht allein das gut gespräch.“ Sie gehen ab, um den Wagen wieder zu besteigen, und Adelhart entschuldigt — das erhöht die Illusion — sein Vorausreiten damit, daß der Hengst ein wenig scheu sei, sonst würde er neben dem Wagen reiten. Auch weitere Szenen dienen zur Aufklärung über die Reise, und es wird an diesem Musterbeispiel recht deutlich, wie stark die Bühnentechnik den Inhalt des Dialogs beeinflußt. Die lange Unterhaltung dient lediglich der Wegkürzung, und es ist da nicht etwa vom Konflikt zwischen dem Ehe- und dem Klostergelübde Wendelgards die Rede, sondern es werden allerlei Neuigkeiten ausgekramt — im Jahrhundert der „Neuen Zeitung“ ganz bezeichnend! Wendelgard muß ihrem Gemahl von den Heiraten und Todesfällen in der Familie berichten; und daß sie dabei auch die Geburt des jungen Hug Schapler melden kann, wird beim Publikum der Stuttgarter Aufführung besonders bemerkt worden sein; erfreute sich doch der Liebesroman dieses Capetingers (seit 1500 fünfmal gedruckt, von Hans Sachs, wie wir sahen, dramatisiert) größter Beliebtheit. Die Charakteristik der Hauptpersonen entbehrt besonderer Vorzüge. Um so lebendiger sind zwei Bettler, die in einer sehr gelungenen Szene einander überbieten, zuerst in der Erfindung schmählicher Todesarten ihrer Vorfahren und Verwandten, dann, ins Heitere umschlagend, in der Mitgift ihrer Kinder: der eine verspricht Basel und Straßburg, der andere Konstanz und Zürich usf., bis Graf Ulrichs Ankunft den einen Gauner wieder blind, den anderen lahm macht. Die strenge und knappe Szenenführung verrät den Terenzianer, aber stilistisch zeichnet sich sein Drama durch nichts aus: dieser glänzende Lateiner macht als deutscher Poet dieselben leeren Flickverse wie seine minder berühmten Brüder in Apoll. Was immer die Stuttgart-Tübinger Kommissionen, denen der politische Gefangene vom

Hohenurach seine Manuskripte einsenden mußte, neben sachlichen Bedenken zur Konfiskation bestimmt haben mag: darin wird man ihnen doch recht geben, daß Frischlin „bei weitem nicht so felix in deutschen Reimen (die unterweilen übel klappen) als in lateinischen Versen", und abermals: seine „Ruth" habe „eine schlechte gratiam, wie fast alle seine teutsche Reime". Wir können diese andern Dramen („Ruth", „Hochzeit zu Cana" und Josephsfragmente) übergehen; nur die Tatsache ist beachtlich, daß der große Lateiner im Gefängnis deutsche Dichtungen schreibt. Hatte er, den gelehrten Herren des Konsistoriums grollend, das Bedürfnis, deutsch zu seinem Volk zu sprechen? Die „Wendelgard" war beliebt, wurde 1589 zum zweitenmal gedruckt und erlebte 1642 in Marburg eine Prosabearbeitung. Auch die lateinischen Dramen wurden in Übersetzungen verbreitet: Rebecca und Susanna übertrug Frischlins Bruder Jakob, jene wurde außerdem bis 1616 noch viermal, diese noch einmal verdeutscht, beide oft gespielt; auch sein lateinisches Lutherdrama Phasma fand mehrere Übersetzer (Glaser 1593; Bertesius 1606).

Mancher andere Neulateiner übertrug seine Comoedia selbst, „damit sie vom gemeinen Manne auch verstanden, vnd nützlich gelesen vnd gehandelt möchte werden". So sagt Martin Hayneccius (1544—1611), Rektor der Fürstenschule zu Grimma, im Widmungsschreiben vor der Verdeutschung seiner Komödie Hansoframea (1581), die im folgenden Jahr als „Hans Pfriem oder Meister Kecks" erschien. Es ist das Märlein vom Rechthaber, der auch im Jenseits seinen Kopf durchsetzt. Wie hier der aller Heiligenverehrung abholde Protestant im Fuhrmann Pfriem der Maria Magdalena, der „ausgeeckten Puffkarnier", dem „schantgeheiten Schlapsack", die Meinung sagt, wie er die als Himmelspolizisten auftretenden Heiligen abfahren läßt, den gehörnten Moses einen Ochsen nennt und ganz despektierlich mit ironischem „Mein alter Herr" anredet: das konnte wohl selbst einem protestantischen Publikum gar zu unehrfürchtig für ein Schulmeisterstück erscheinen, und darauf deutet auch ein Passus der Vorrede: er habe Ursache, durch die Verdeutschung allen zu zeigen, daß er die Fabel ohn all Arglistigkeit behandelt habe. Tatsächlich behält hier die menschliche ratio recht; denn als Pfriem schließlich von den unschuldigen Kindlein vertrieben werden soll, hat er Witz genug, sie sich durch allerlei Naschwerk zu gewinnen. Daß er zu solcher Guttat, die ihm den Himmel sichert, durch göttliche Erleuchtung geleitet und somit die augustinisch-protestantische Heilslehre von der Seligkeit allein aus Gnade bestätigt wird, kommt bei dem lustigen Triumph des Fuhrmanns kaum zum Bewußtsein. Die deutsche Fassung ist, wie gewöhnlich, breiter und oft weniger treffend als das lateinische Original. Doch auch im deutschen Gewand ist der Fuhrpech Pfriem eine wohl gerundete, saft- und kraftvolle Gestalt, um eine schlagende Antwort nie ver-

legen, reich an kecken Sprüchen und Schimpfreden, ein Charakter — freilich ohne Entwicklung. Daß die Zeitgenossen Beifall spendeten (oder Verleger sich solchen versprachen), bekunden zwei weitere Auflagen von 1603 und 1606.

Unbekannt zu seiner Zeit blieb ein kleines Meisterwerk, das ein Jahr nach Frischlins „Wendelgard“ im Südwesten entstand, aber erst im 19. Jahrhundert gedruckt wurde: „Comedia, Ein nüw schimpff spil, von zweien Jungen Eeleuten“. Der Verfasser, Tobias Stimmer (1539—84), wie Manuel ein Schweizer Malerpoet, zuerst in Schaffhausen, später in Straßburg tätig, schrieb sein Spiel im Dezember 1580, wohl zur Fastnachtsaufführung des folgenden Jahrs, und recht fastnachtslustig ist diese Komödie von dem Ehemann, der ein Vierteljahr nach der Hochzeit verreisen muß und der jungen Frau empfiehlt, sich an einen befreundeten Bauern zu wenden, falls Holz zu spalten oder sonst Mannsarbeit zu tun sei. „Wo kein Han, waz sollen d' Hennen?“ gackert die leichtfertige Magd, der lüsterne Pfarrherr stellt mit Genugtuung fest: „Der Han ist wegk auß disem stadel“, und die verlassene Frau Amorosa klagt: „Ich bin wund, Bedörfft ein man, der mich verbund“. Damit sind denn alle Bedingungen zum Besuch des Pfarrers, Ehebruch und dessen Entdeckung gegeben. Aber nichts davon bei Stimmer! Mit einer in dieser Zeit überraschend geschickt angelegten Doppelverwechslung weiß er es einzurichten, daß der Pfarrer, die Ehefrau und die Magd ihre Prügel bekommen und der heimkehrende Ehemann seiner liebehungrigen Frau nur die böse Absicht zu verzeihen braucht. Vielleicht hatte Stimmer ein novellistisches Vorbild, und sicher kannte er Terenz oder doch das Humanistendrama, von dem er lernen konnte. Aber die Komposition, die nur im Anfang mit Boten- und Narrenreden ein wenig lahmt, und die Charakteristik der kupplerischen Magd, des gewissenlosen Pfarrers und namentlich der jungen Frau, die nach der Prügelkur und einem Dienstbotenzank hilflos zu weinen beginnt und sich nichts sehnlicher herbeiwünscht als ihren lieben Haushahn — das alles ist doch Stimmers eigenes, wohl gelungenes Werk. Man braucht sich nur des früher erwähnten Nürnberger Spiels „Domherr und Kupplerin“ zu erinnern, um bei manchem verwandten Zug (Verkleidung, Kuppelszene) den Fortschritt zu erkennen. Aber auch im deutschen Drama der Zeit hat das würzige Stücklein, das sich, ohne Akteinteilung, auf neutraler Bühne flott abspielt, nicht seinesgleichen.

Wenigstens nicht in seiner leichten, lustspielmäßigen Art. Dagegen wurde das Drama großen Stils oder, minder anspruchsvoll, großen Formats um diese Zeit durch einige Werke bereichert, die zu den besten deutschen Dramen des Jahrhunderts gehören. Ihre Autoren wirken im Norden, in der Mark, in Holstein. 1580 erschienen die beiden Dramen des Bartholomäus Krüger, von dem wir nichts weiter wissen, als daß er im Dorf Spernberg bei Zossen

geboren war und zwischen 1579 und 87 in dem märkischen Städtchen Trebbin als Organist und Stadtschreiber wirkte. Wie Wickram, Frey und Montanus gehört er zu den Autoren, die durch ihr Prosa-Werk bekannt wurden; aber ich möchte seine dramatischen Werke, von deren Erfolg wir nichts erfahren, über das Schwankbuch „Hans Clawerts werckliche Historien“ (1587) stellen, in dem er die Eulenspiegeleien eines Trebbiner Bürgers erzählt. Der bürgerlichen Atmosphäre der Schwänke steht das weltliche Drama Krügers nahe: „Wie die Pewrischen Richter einen Landsknecht vnschuldig hinrichten laßen, Vnd wie es jhnen so schrecklich hernach ergangen“. Den Stoff nahm er aus Georg Lauterbecks Regentenbuch: ein Bauerngericht verurteilt einen Landsknecht zum Tod, weil sich viel Geld bei ihm findet. Vor der Hinrichtung lädt er die ungerechten Richter ins Tal Josaphat, wo nach jüdischer und mittelalterlicher Anschauung das Jüngste Gericht stattfinden wird. Schnell wird der Landsknecht gerächt: ehe ein Jahr vergeht, ist der eine Bauernrichter vom Blitz erschlagen, der andere beim Gelag erstochen, der dritte als Dieb gehenkt, der vierte durch Krankheit dahingerafft. Diese „erschreckliche Histori“ hat Krüger mit kräftiger Hand zu einem realistischen Zeitbild gemacht. Die von ihm erfundenen Eingangsszenen (Hühnerdiebstahl der Landsknechte, Einkehr ins Wirtshaus, Festnahme durch die Bauern) sind besonders reich an gut beobachteten Einzelzügen. Jeder hat hier sein eigenes Gesicht. Schwarz und Weiß setzt Krüger hart nebeneinander zu wirksamem Kontrast: der Mordteufel, der immer im entscheidenden Augenblick eingreift, erscheint zum erstenmal, als der Schulze die Bauern gegen den Landsknecht zusammenrufen läßt, wie eine dunkel drohende, das Ganze überschattende Wolke — und gleich darauf kommen die Bauern mit der lächerlichsten Bewaffnung. Bis zu Hans Huens, des Landsknechts, Tod am Galgen geht die Handlung in einem Zuge vorwärts. Dann zwang die Historie zu Einzelepisoden. Prachtvoll die Sauf- und Spielszene der Bauern, gesteigert bis zu Streit und Dolchstoß. Weniger anschaulich die Szene des Diebstahls. Eine zweite Gerichtsszene erhält gegenüber der ersten dadurch neuen Reiz, daß jetzt von ordentlichen Richtern streng nach dem Zeremoniell verfahren wird. Mit grimmigem Humor sind die Henkersszenen geschildert. Und nahezu genial kann man den tragikomischen Schlußeffekt nennen: als die Teufel den Schulzen zur Hölle schleppen, intonieren sie eine Parodie auf das alte Weihnachtslied „In dulci jubilo“; aber es will nicht klingen, der Baß fehlt. Da ergreifen sie den Mönch Quirinus, den ärgsten Bösewicht des Stücks, der von der sauberen Gesellschaft allein noch übriggeblieben ist, und er muß, allen Bekreuzigungen zum Trotz, im Höllenchor den Baßpart singen!

Bei Krüger trifft einmal der in jener Zeit seltene Fall zu, daß sich die Fähigkeit zu realistischer Detailschilderung mit kompositorischer Kraft verbindet. Die be-

währt sich besonders in seinem geistlichen Drama von „Anfang und Ende der Welt“. Noch einmal also das alte Thema der Weltgerichtsspiele des Mittelalters, das schon vor Krüger im 16. Jahrhundert mehrfach behandelt worden war: in dem erwähnten Spiel von Valten Voith, ferner in einer 1562 erschienenen „Comedie von der wunderbarlichen vereinigung Göttlicher Gerechtigkeit vnd barmhertzigkeit“ des Hildburghäuser Schulmeisters Lucas Mai (1522—98). Mai gibt, nach einer Predigt des heiligen Bernhard, den auch dem mittelalterlichen Drama bekannten Prozeß um des gefallenen Menschen Seele in aller Rechtsform mit dem Für und Wider der allegorischen Figuren. Schlacht der Engel, Verprügelung der Teufel und Vertreibung der Menschen aus dem Paradies beschließen das Drama. Was hier, übrigens leidlich gereimt und mit unterschiedlichen Versmaßen im Stil Rebhuns, ein fünfaktiges Drama füllt, hat Krüger in seinen ersten Akt zusammengedrängt. Die Teufel, die ihre Sache doch noch nicht verloren geben, beschließen diesen ersten Akt mit einem Tanz — eine sehr wirkungsvolle Exposition des Weltdramas, weil durch die halb triumphierende Geste der Teufel alles noch wieder in Frage gestellt scheint: Erlösung oder ewige Verdammnis, des Guten Sieg oder Triumph des Bösen. Und dieses Schwanken, der Zweifel Luzifers selbst, gibt auch den weiteren Akten starke dramatische Bewegung und Spannung. Der zweite enthält Szenen des Weihnachtspiels, Christi Taufe, die Annahme der Jünger. Luzifer äußert Bedenken über Christi Geburt, aber Satan sucht seine Zweifel zu zerstreuen. Er scheint recht zu behalten: er kann — damit beginnt der dritte Akt — Christi Kreuzigung melden. Doch während die Teufel lustig zechen, bereitet sich das Unheil: Christus kommt mit der Siegfahne zur Hölle — ergötzliche Angst des sonst so dreisten Satan! — und entführt Adam, Eva und andere „stumme personen mit weißen tüchern umbhengt“. Am Schluß des Akts entsendet Christus die Jünger und steigt zum Himmel empor. Auch Luzifer schickt die Seinen aus, in eine neue Welt: der vierte Akt spielt im Jahrhundert Luthers, dessen Lehre durch Christophorus gegen den Katholiken Franciscus verfochten wird. Der Lutheraner trotzt dem Tod und den Versuchungen des Teufels, vertraut auf Christi Gnade, auch als Satan ein Sündenregister von bedrohlicher Länge aufrollt — Engel zerreißen es und krönen Christophorus. Posaunen künden den jüngsten Tag: „Herfür ir toten, all herfür!“ Christus sitzt mit den Aposteln zu Gericht, Petrus klagt mit heftigen Worten den Papst an, Christophorus die Kleriker, Joseph von Arimathia die Juden. Nicht helfen gute Werke: die Verdammten müssen Luzifer folgen, Christus führt die Erwählten zum Vater.

Es ist Krüger gelungen, in wenig mehr als 3000 Versen ein großartiges Weltbild zu entrollen, indem er nirgends die Einzelereignisse breit ausmalte, sondern

lediglich den in ihnen wirkenden, durch sie zutage tretenden Gegensatz von Gut und Böse gestaltete. Und er ist keineswegs dogmatisch trocken; seine Teufelsszenen haben mehr Witz als ihre mittelalterlichen Vorbilder. Freilich kann auch Krüger über sein Jahrhundert und seine enge Welt nicht immer hinaus; wenn Gott Vater die Dreieinigkeit verkündet, so spricht er wie ein Trebbiner Schreiber: „Ein unzertrennlich wesen bleiben Und ewig uns nicht anders schreiben Als vater, son und heilig geist ...". Beide Werke Krügers sind für eine Simultanbühne geschrieben; die Hölle in beiden Dramen, ein erhöhter Himmel im geistlichen Spiel und mehrere „Orte" werden vorausgesetzt. Man denkt etwa an Krügingers „Lazarus", auch deshalb, weil Krüger Christum in Fünf-Jamben-Versen sprechen läßt, so wie bei Krüginger Gott die Engel in Zwölfsilblern anredet. Ist es vielleicht mehr als Zufall, daß Krüger sein weltliches Spiel den Stadtvätern von Joachimstal widmet, wo Krügingers „Lazarus" vor einem Menschenalter gespielt worden war und eine lebhafte Spieltradition bestand?

Noch ein anderer, jüngerer Stoff der geistlichen Dramatik, der vom „Jedermann", fand in Norddeutschland, wenige Jahre später, seinen deutschen Meister. Das Thema von der Notwendigkeit rechtzeitiger Buße, von der Nichtigkeit irdischen Besitzes, verbunden mit der Parabel vom Freund in der Not, ist oft in der Weltliteratur, oft im Drama des 16. Jahrhunderts behandelt worden. In der zu Beginn dieses Zeitraums in England entstandenen Moralität Everyman — unserer Gegenwart durch Hofmannsthals Bearbeitung vertraut — sind bereits alle wesentlichen Züge der späteren Dramen vorgezeichnet. Jedermann wird vom Tod zur Rechtfertigung vor Gottes Gericht gerufen. Gute Freunde und gute Werke helfen ihm nicht in seiner Angst. Erkenntnis und Beichte bringen ihn dazu, sich zu geißeln. Er tut Buße, gibt sein Gut den Armen, nimmt das Abendmahl und geht ein zu Gott. Diese Dichtung, in ihrer Schlichtheit groß, fand vielfältiges Echo. Nach einer verloren gegangenen Bearbeitung Peters van Diest schuf der Maastrichter Priester Christian Ischyrius seinen lateinischen Homulus (1536), der zahlreiche Auflagen erlebte. 1538 folgte der ebenfalls lateinische Hecastus des Utrechter Rektors Georg Macropedius, der, worüber noch zu sprechen sein wird, dem Stoff die besondere Wendung von der Begnadigung des gläubigen Sünders gab. Unter seinen sechs deutschen Bearbeitern ist auch Hans Sachs. Und abermals ein Jahr später gab der Kölner Buchdrucker Jaspar Gennep (gest. ca. 1580) eine deutsche Bearbeitung des Homulus, hierbei freilich auch den Hecastus, das „Spiel von den zehn Altern" Gengenbachs und Lienhart Culmanns Drama „Wie ein Sünder zur Buß bekärt wirdt" (1539) benützend. In den gleichen Zusammenhang gehört neben anderen auch die „Geistliche

Action" (1568) des früher erwähnten Clemens Stephani, des bedeutendsten böhmischen Dramatikers jener Zeit, der vorher die Andria und den Eunuchus des Terenz übersetzt und in einer „Königin aus Lomparden" (1551) bei Charakteristik der Rosimunda Ansätze zu psychologischer Vertiefung hatte spüren lassen. In der „Geistlichen Action" erfreut manche Einzelschönheit, etwa die lyrisch beschwingte Abschiedsrede des Sünders an die Welt; doch wird die Wirkung des Ganzen durch ein Zuviel biblischer Zitate beeinträchtigt.

Nun ist zwar auch „De düdesche Schlömer" (1584) des holsteinschen Pfarrers Johannes Stricker (ca. 1540—98) nicht ganz frei von diesen üblichen Zeichen geistlicher Pedanterie. Aber was ihn weit über die anderen deutschen Dramen dieser Reihe stellt, ist die Lebensnähe der Figuren, die in anderen Aktionen gerade bei diesem die Moral stark betonenden Thema nur zu oft zeitlos und blutleer wirken. Stricker hatte bereits 1570 in einem Spiel „Von dem erbermlichen Fall Adams und Even" an der Gestalt des widerspenstigen, wüst aufbegehrenden Kain seine Kunst der Menschendarstellung bewährt. Im „Schlömer" gibt er ein kraftvolles Sittenbild niederdeutschen Gepräges. Sein Held ist nicht mehr ein „Jedermann", sondern ein Herr der holsteinschen Adelsgesellschaft, die den Dichter ja auch recht wohl verstand und — Kritik im Stil des Jahrhunderts! — einen Mordanschlag auf ihn machen ließ. Auch die holsteinsche Geistlichkeit sah in dem Drama ein Pasquill, aber über den kleinlichen Haß eines Pasquillanten erhebt sich Stricker doch durchaus zum heiligen Eifer des Bußpredigers. Breit ist, im Anschluß an Gennep und Macropedius, der erste Akt (1500 von 5558 Versen), die Selbstvorstellung des Schlemmers, der von durchzechter Nacht am Morgen heimkommt, um nach einem ehelichen Zank vom Vetter zu neuem Gelage geführt zu werden. Dabei spielt die Rolle der üblichen Dirne eine leichtfertige Edelfrau — man begreift vollends den Mordanschlag! Des Priesters Worte fruchten bei dieser Gesellschaft natürlich wenig. Aber Gottes Gericht kommt schnell: in einem Tage, vom frühen Morgen zur Nacht, erfüllt sich das Geschick des Sünders. Schnell und ohne überflüssiges allegorisches Personal schreitet auch Strickers Handlung fort: neben Engel, Tod und Teufel treten nur Moses, der über den Sünder Gericht hält, Gesetz und Sünde auf. Durch solche Beschränkung zwang Stricker sich zu stärkerer Durchgeistigung des Dialogs und der Einzelrede, wo sonst im Drama der Zeit die Handlung rein mechanisch durch das Auftreten neuer Figuren weitergetrieben wird. Mit seinen ad spectatores, Liedeinlagen und lebendigen Gruppenszenen ist das Drama auch als Theaterstück eine der stärksten Leistungen der Zeit.

In engem Zusammenhang mit diesem Werk und dem Schicksal seines mutigen Autors steht das Speculum mundi (1590) des märkischen Pfarrers Bar-

tholomäus Ringwaldt (1530—99), der als Dichter didaktischer Epen hervortrat und dessen Name mit manchem Kirchenlied lange Zeit genannt wurde. Als ein Bußprediger wie Stricker hält er dem pommerschen Landadel den Spiegel vor und gibt, in Anlehnung an den „Schlömer" und Krügingers „Lazarus", ein realistisches Bild von dem wüsten Treiben eines solchen Junkers, der bei einem Saufgelage mit frechem Lied Gott lästert und jäh vom Tod getroffen wird. Doch ist nicht er der Held, sondern der Pfarrer, der diesem Luderleben Einhalt gebieten möchte und darum, wie Stricker, aus seinem Amt gejagt wird. In Mähren gerät er in die gegenreformatorischen Kämpfe, wird gefangen gesetzt, schließlich aber befreit; ein angelus ex machina entscheidet den Sieg des Protestanten. Durch volkstümliche Zeichnung der Guten und Bösen, durch kräftigen Humor und liebenswürdige Herzlichkeit in der Schilderung der Familienszenen im Pfarrhaus zeichnet sich das Drama vor anderen aus. Gleiche Vorzüge hat Ringwaldts Übersetzung (1597) des lateinischen Dramas Plagium (1593), in dem Daniel Cramer (geb. 1568), wie bereits 1589 Nicolaus Roth, die Geschichte vom sächsischen Prinzenraub dramatisiert hatte. Noch spät im 17. Jahrhundert wird Ringwaldt ab und zu auf Schulbühnen erscheinen.

Schon bei älteren Bearbeitern des Lazarusstoffes (Funkelin, Krüginger) machte sich die Neigung geltend, das üppige Leben des reichen Manns durch Einfügung von Episoden recht plastisch darzustellen. Auch die Schultheaterpraxis legte solche Erweiterungen nahe: man konnte auf diese Weise recht viele Schüler mitwirken lassen. Das ergab dann personenreiche Stücke wie die Bearbeitung von Lonemanns „Lazarus" durch Georg Rollenhagen in Magdeburg (1542—1609). Der Dichter des satirischen Epos „Froschmeuseler" hatte 1569 einen „Abraham", 1576 einen „Tobias" verfaßt, auch die jährlichen Schulaufführungen geleitet; er wußte, was das Theater einer großen Studienanstalt brauchte. Im „Lazarus" (1590) läßt er mehr als 100 Personen in 9 Ordnungen aufmarschieren, darunter eine Reihe komischer Figuren, einen Narren, einen Possenreißer und einen „Leimstängler" (Schwindler), dessen Szenen fast den fünften Teil der 3500 Verse beanspruchen. Allerlei Schulgelehrsamkeit wird ausgekramt: zwei Landsknechte sprechen den Reichen um eine „Reuterzerung" an und erzählen, daß sie unter Varus gegen Arminius gekämpft, den Rhein hinabgefahren und durch die Säulen des Herkules gekommen — die Schauspieler-Eltern konnten also hören, daß ihre Sprößlinge hier was lernten! Fester mit des Reichen Schicksal ist eine andere Episode verknüpft: neben den Ärzten Galenus und Hippocrates läßt Rollenhagen auch den berühmt-berüchtigten Paracelsus mit Geschick und Witz als Betrüger auftreten, der Gold, Perlen und Edelsteine für eine heilsame Salbe verlangt,

um damit die eigene Börse zu salben. Das Meisterstück schließlich ist die Leichenpredigt, die einer der schönrednerischen Pfaffen hält. Der Reiche ein Sünder? Nein, „er ist der gesegnete Baum worden, gepflanzet an die Wasserbäche, der seine Frucht bringet zu seiner Zeit . . . Er hat seine Güter nicht allein genossen . . ." — die schmeichelnde Verlogenheit erreicht ihren Gipfel: „. . . es sind auch die armen Leute also vor seine Tür gewöhnt, als wenn sie da wohnen, leben und sterben wollten!" Und das alles nach dem schmählichen Ende des Lazarus! Wie stark muß diese mit allen Mitteln geistlicher Beredsamkeit gestaltete Parodie gewirkt haben, da sie ja gewiß mancher Rede am Grabe eines reichen Magdeburgers recht ähnlich klang.

Ein Gegenstück: der altehrwürdige Beichtvater zweifelt, ob wohl der dem Wein ergebne junge Bruder Antonius auf der Stelle eine Predigt halten könne. Sogleich beginnt Antonius gewaltig gegen Gott Mammon zu wettern, beschwört den infernalischen Schwefelrauch, den phlegethontischen Dampf und Schmauch, die „Acheruntisch Fewrflam" mit schrecklichen Drohungen, so daß der alte Herr ihn ermahnt: „Ihr müßt euch etwas moderirn Vnd nicht so greßlich intonirn". Diese artige Szene mit ihrer feinen ironischen Tönung findet sich im Somnium Vitae Humanae (1605) des Pölitzer Pastors Ludovicus Hollonius. Auch das ist wieder nur ein Episodendrama, was doppelt zu beklagen, weil der Autor (auch in einem Drama vom verlornen Sohn „Freimut", 1603) recht anschaulich schildern kann und seine Verse so knapp und rund zu formen, Reim- und Versbrechung mit solchem Geschick zu brauchen weiß wie wenige. Aber mit der Handlungsfabel versteht er nichts anzufangen. Es ist die Geschichte von dem Mann aus dem Volk, der vom Fürsten betrunken gefunden und ins Fürstenbett gebracht, beim Erwachen spaßeshalber als Fürst behandelt wird, kurzum, die alte Geschichte, die bei Harun al Raschid auftaucht, von Shakespeare für das Vorspiel der „Widerspenstigen" benutzt und von Hauptmann zur Doppelkomödie von „Schluck und Jau" erweitert wurde. Der homo ex plebe ist hier Jan. Aber Hollonius bringt es fertig, ihn, der doch Held sein sollte, fast im ganzen Stück der Bühne fernzuhalten. Und auch das übrige Personal von 40 Köpfen beschäftigt sich wenig mit seinem Schicksal. Da werden vielmehr Bauernszenen eingeschoben, die Zeitverhältnisse kritisiert, alles recht frisch, unterhaltsam, in munterem Platt zum Teil, gut gereimt — aber die Haupthandlung kommt dabei zu kurz.

Zwischenspiele und komische Episoden, diese für das Drama des ausgehenden 16. Jahrhunderts charakteristischen Erweiterungen, nehmen auch in biblischen Stücken immer mehr Raum ein, lose eingefügt oder fest mit der Hauptaktion verknüpft. Es sind Bauern, gelegentlich auch Landsknechte, die da in derbem Dialekt, doch nicht ohne Kenntnis der antiken Mythologie, ihre Rechtshändel

vorbringen. Sie sind untereinander oft nahe verwandt, erben auch zumeist den bukolischen Namen Corydon fort. Solche Zwischenspiele gab der Rostocker Johann Butovius in „Isaaks Hochzeit" (1600); von ihm übernahm sie Joachim Schlue in seinen „Isaak" (1606), dessen Haupthandlung nach Rollenhagens „Abraham" bearbeitet ist. Auch in mehreren Dramatisierungen des „Verlorenen Sohnes" begegnen diese Bauernszenen: bei Nikolaus Risleben in Salzwedel (1586), Johann Nendorf in Goslar (1608) und Nikolaus Locke in Lüneburg (1619) plattdeutsch, bei dem schlesischen Pastor Martin Bohemus (1557—1622) in ebenfalls mundartlich gefärbtem Hochdeutsch (1618) — die Reihe mag zugleich für die fortdauernde Beliebtheit dieses ältesten Stoffes des Schuldramas zeugen. Auch die anderen Dramen des Bohemus, eine „Judith" — mit Ansätzen zu szenischer Entwicklung des Entschlusses der Heldin — und ein „Tobias" (1618), enthalten Bauernszenen. Besonders groß darin ist aber der Schulmeister und Pastor Johannes Bertesius aus Cammerforst, der in seinen fünf Dramen — Hiob, Vinea (Weinberg des Herrn), Schalksknecht, Regulus (Heilung des Hauptmannssohns) und Dina (nach Genesis 34) — thüringisch redende Bauern und Landsknechte, zum Teil in recht umfangreichen Szenen, auftreten läßt. Sein „Hiob" (1603) ist dem Herzog Heinrich Julius von Braunschweig gewidmet, der im Gefolg der englischen Komödianten selbst als Dramatiker erscheinen wird. Etwas von der Narrheit der englischen Pickelheringe steckt auch in dem Bauern Damoetas des „Hiob", der einen der langen Straffermone mit erfrischender Deutlichkeit unterbricht: „Hett denn kein Enge doaes Geschnetter?" — und der mit dem Reim auf ein bevorstehendes Wetter recht drastisch den Heißhunger seiner — Flöhe zusammenbringt. Auch die Haupthandlungen sind bei Bertesius flott gereimt und theatralisch bewegt. Im „Regulus", der zwei Auflagen erlebte, gehen der Heilung des Hauptmannssohnes durch Christum ein Heilungsversuch des Arztes Arophe und eine Krankenbeschwörung durch die Zauberin Circe voraus — unterhaltsame Episoden fürs Publikum. In der Tragödie „Dina" zeigen die Liebesszenen eine schon an die kommenden deutschen Renaissancepoeten gemahnende Hypertrophie von Bildern und Vergleichen; daneben kräftiger Realismus bei Mord und Leichenraub.

Die Verknüpfung der Bauernintermezzos mit der Hauptaktion ergab sich leicht, wenn in dieser bereits Gerichtspersonen auftraten, die dann auch den Bauernhandel entscheiden konnten. Der elsässische Pfarrer Samuel Israel (gest. 1633) nutzt diese Verbindung in seiner „Susanna" (1603; gedr. 07) aus, in deren Vorrede er ausdrücklich die Zusätze, die er illustrationis causa mache, entschuldigt, „dieweil es nimmer lähr abgehen kan, da nit in solchen sachen intermedia eingeführt werden, Vt misceantur tristia laetis". Mit anderen

Worten: man hatte die Hiobs, Susannen und Tobiasse satt, es sei denn, daß es dabei auch was zu lachen gab. Dafür läßt Israel den von seinem Colmarer Freund Johannes Ochs beigesteuerten Bauern Corydon sorgen. Der erzählt dem Midian, einem der beiden Ehebrecher, er sei nachts auf einem gefundenen Pferd fortgeritten und nun behaupte der Nachbar, er habe es gestohlen; worauf Midian sich „schmieren" läßt und jenem rät, er solle sagen: er sei über das Pferd gefallen, das sei mit ihm davongelaufen, habe also ihn gestohlen und müsse an den Galgen! Vor Gericht will Midian natürlich nichts davon wissen — da aber fordert Corydon laut seine 20 Kronen zurück. Während also ein Rebhun etwa eine ernste Episode (die klagende Witfrau) zur Charakteristik des Alten erfindet, wird jetzt ein Schwank dazu herangezogen. In Israels Dramatisierung von „Pyramus und Thisbe" (1601) — der Stoff war schon 1581 von einem Anonymus auf die deutsche Bühne gebracht — ist bereits der Einfluß der englischen Komödianten, mit deren Würdigung der dritte Abschnitt unseres Buches einsetzt, auf die Form des heimischen Schul- und Meistersingerdramas spürbar.

Schuldrama, Meistersingerspiel, Theater der englischen Komödianten: um 1600 finden wir sie in Straßburg, wo Israel geboren war, nebeneinander; und die dramatischen Werke des Wolfhart Spangenberg (ca. 1570—ca. 1635) sind beredte Dokumente dieser Zeit des Überganges. Schon sein Vater Cyriacus, Mansfeldscher Hofprediger, streitbarer, viel umher getriebener Lutheraner, schrieb Dramen, deren uns vier erhalten sind (1589/90), kurze Spiele (je etwa 1000 Verse; einmal 5, sonst 4 Akte), die er für seine Zöglinge nach der Bibel schlicht zusammenreimte, die sich aber scheinbar einiger Beliebtheit erfreuten, da er sie auch in Straßburg durch seine drei Söhne und deren Schulgesellen in Bürgerhäusern aufführen ließ — „Hausspiele", wie er sie selbst nennt. Gelegentlich zeigt er Sinn für dramatische Technik; so beginnt das Spiel von der Ehebrecherin sehr lebhaft mitten im Dialog der Pharisäer: „Wolan, was wird zuletzt denn draus, Wenn mans jhm lest so gehn hinaus, Dem Zimmerknecht von Nazareth?" — dann erst allmähliche Enthüllung der vorangegangenen Ereignisse im Dialog — ein analytisches Verfahren, das an die Eingangsszene des Tiroler Passionsspiels erinnert.

Wolfhart nun, in Mansfeld geboren — er nennt sich, seinen Namen gräzisierend, Lycosthenes Psellionoros Andropediacus —, Schüler in Straßburg, Magister in Tübingen, am Jahrhundertende Korrektor in Straßburg, beginnt seine dramatische Tätigkeit mit deutschen Programmen und Übersetzungen der Dramen des Akademietheaters, von dessen Einrichtung und lateinischem Repertoire in anderem Zusammenhang die Rede sein wird. Elf Werke, fünf klassische Dramen (z. B. die Alkestis 1604) und sechs neulateinische übertrug

Spangenberg mit großem Geschick, volkstümlich, frisch, zuweilen mit eigenen Zusätzen. Durch Sprichwörter und heimische Redensarten gibt er den fremden Werken deutsches Gepräge. Er, der einmal sagt, er habe die Geschichte von Klingsohr und Wolfram von Eschenbach „selbst anno 1596 zu Isenach gelesen", weiß ein lateinisches Göttermahl in „König Artus' Tafelrund" zu wandeln — obschon sich das zur Handlung von Sodom und Gomorrha nicht recht reimen will; aber das störte ja ihn und sein Publikum so wenig wie das „Prasseln der Gewehre" im „Saul" (1606). In diesem Drama, dessen lateinisches Original nicht bekannt ist, wird der von Gewissensbissen gepeinigte, im Wahne tobende Saul nach den großen antiken Mustern, dem rasenden Ajax, dem wahnsinnigen Herakles, ganz plastisch gestaltet. — Mit und nach Spangenberg hat noch Isaac Fröreisen (1589—1632), Prediger und Theologieprofessor, Argumente und Übersetzungen verfaßt, unter anderen die „Wolken" des Aristophanes 1613 „auffs kürtzest vnd nach gelegenheit der Materi verteutscht".

In „Sodoms Ende" läßt Spangenberg einen „nach der Tabulatur fressen". Da spricht wohl der Meistersinger. Im Jahre 1601 war Wolfhart in die ehrsame Gesellschaft der Meistersinger Straßburgs aufgenommen worden, an deren Reorganisation der Vater Cyriacus tätigen Anteil genommen hatte. Hier wurde 1598 Hans Sachsens „König Darius" aufgeführt; 1602 bearbeitete Wolfhart für sie ein verloren gegangenes Werk seines Vaters „Vom Menschen, der unter die Mörder gefallen". Und dann schrieb er selbst für sie eine Reihe von Werken; vier sind erhalten. Elemente der Fastnachtsspiele und der Moralitäten haben sich hier recht glücklich gemischt. „Geist vnd Fleisch" (1608) spielt zur Zeit der Christenverfolgung. Vier Christen werden für die schlechte Weinernte verantwortlich gemacht und sollen sich zu Bacchus bekehren. Die Bäuerin Wandelgyr ist am schnellsten bereit und weiß auch ihren Mann, den Winn-Meyer, zu beschwatzen. Die Bürgersfrau Gutheyl dagegen stärkt ihren Mann Heilwerth im Glauben, bis es gelingt, die heidnischen Richter durch ein Wunder zu Christen zu machen. Dieser edle Frauencharakter hat in der deutschen Dramatik der Zeit wohl kaum seinesgleichen. Die drei anderen Dramen (1613), für deren Beliebtheit Erfurter Nachdrucke sprechen, sind Variationen über das Thema aller Zeiten: Geld! „Mammons Sold", heißt das eine, „Ein Tragoedische Vorbildung, darinnen zu sehen, wie der Abgott Mammon den Weltkindern, die jhme in der Geitzigen Geltliebe vnd Wollust dienen, pflege zu lohnen vnd abzudancken". Nicht ein personifizierter Mammon, wie man annehmen möchte, tritt auf, sondern Satan. Er führt geldlüsternen Männern, dem Landsknecht Veit, dem Wucherer Reichart und dem Bauern Lentz, Frau Reichtum zu; aber als die drei sie umfangen wollen, geschieht eine entsetzliche Verwand-

lung: alle „Hauptzier“ fällt ihr vom Kopf, „die Ermel von Armen, die Jungfrau-Schonbart vom Gesicht, die Kleider vom Leib vnd erscheint in gestalt deß Todes mit Pfeil vnd Bogen“. Vergeblich alles Flehen, sie sinken getroffen dahin. Und dann das weibliche Gegenstück: die Bäuerin Greth, die reiche Frau Anna und die Landsknechtsdirne Neeß suchen ihre Männer, halten die Leichen für Trunkene, die sie mit drastischen Mitteln nüchtern machen wollen, erkennen die wahre Lage und — finden sich, mehr oder minder rasch mit ihr ab, so daß sie alsbald an der gleichen Tafel, wie die Männer zuvor, beisammen sitzen, vor sich die Karten, zornig über die leere Kanne. Das Spiel wiederholt sich, der Tod wird als Bräutigam verkleidet von Satan hereingeführt; als er sich zu erkennen gibt, will jede Witwe bleiben. Schwere Arbeit aber hat der Tod hier, bis ihm zuletzt auch der „freche Sack“, das Landsknechtsweib, erliegt. Außerordentlich geschickt ist dieser zweifache Totentanz gestaltet, bei dem an Stelle der alten Revue eine dramatische Handlung getreten ist, und Spangenbergs Fähigkeit zur Charakteristik bewährt sich besonders in der unterschiedlichen Behandlung der Parallelszenen. Ähnlichen Typen in einer Possenhandlung neues Leben zu geben, gelang ihm im „Glückswechsel“. Wie hier Pfaff und Landsknecht den Bauern ums Geld zu bringen suchen, ihn in das Agneslein, eine Landsknechtshure, verliebt machen, wie dieses freche Weibsstück wiederum die beiden Betrüger betrügt und am Ende doch der brave Bauer triumphiert — das ist mit erfrischendem Witz gestaltet. Für die etwas breite Ausführung, namentlich im Anfang, entschädigt die Würze volkstümlicher Sprache, wenn sich der Bauer all seiner Tugenden rühmt. Wenn er beschreibt, was er alles in sein Pettschaft eingegraben sehen will: das väterliche Haus, die Linde, hinter der sein Agneslein herfürguckt, sich selbst als Kriegshelden, so wird man an Dunkers „Familiengemälde“ von anno 1782 („Mein Herr Mahler! wollt' Er wohl All' uns konterfeien“) und an den inhaltreichen Kirschkern in Züs Bünzlins Schatztruhe erinnert.

Das letzte Drama Spangenbergs, das uns erhalten ist, „Wie gewunnen, so zerrunnen“, unterscheidet sich schon äußerlich von den übrigen: es ist fast doppelt so lang (1970 Verse), es hat einen Prologsprecher, der in origineller Weise die übliche Polemik gegen die Theaterfeinde durch die Wiedergabe einer Unterhaltung mit dem „Meister Klügling“ belebt, ferner ein kunstreiches Nachspiel und im Text selbst zahlreiche Spielanweisungen. Die Moral von der Geschichte ist nicht neu: der ehrliche Mann behält recht, und: wer andern eine Grube gräbt, fällt selbst hinein. Neuartig aber muten Verwicklung und Lösung der Ereignisse an. Wiewohl der reiche Wucherer dem armen Bauern nichts gibt, läßt er sich von dem liederlichen Spiel-Kuntz Geld ablocken. Der betrinkt sich und verliert das Geld, das der Bauer findet. Spiel-Kuntz wendet sich an den

Dorfschulzen und sie befragen beide den Bauern, ob er nicht Geld gefunden habe. Ja, sagt der brave Bauer, dreimal habe er in seinem Leben Geld gefunden, und beginnt nun umständlich zu erzählen. Darüber wird der falsche Junker Spiel-Kuntz ungeduldig, weil er sich gefoppt glaubt, beschimpft erst den Bauern, dann die ganze Bauernschaft, worauf er alsbald vom Schulzen und Bauern windelweich geschlagen wird und davonläuft. Und der Bauer behält das Geld, dessen Fund er ganz treulich erzählt hat! Seltsam ist das Nachspiel, in dem das Glück (ein Knabe als Engel) aus einer Kugel springt und vom Bauern davongetragen wird. Deutlich ist da die Beziehung zu den Meistersingern: Reichhart, der Wucherer, singt „in der Lewen weise", Spiel-Kuntz „in der getheilten Nachtigall", der Bauer „Im gulden Thon Hanns Sachsen", der Lackay Alfantz „im süßen Regenbogen Thon". Diese Gestalt des Lakaien und manches andere dürfen wohl in Verbindung mit dem Theater der englischen Komödianten gebracht werden, deren Einfluß ja auch in den lateinischen Dramen des Akademietheaters spürbar ist. Wären uns alle Stücke Spangenbergs und der Straßburger Meistersingerbühne bekannt, so ließe sich vielleicht klar zeigen, ob und inwiefern das Meistersingerdrama dort und damals unter englischem Einfluß neue Gestalt erhielt, so wie es früher in Nürnberg durch das Schuldrama Anregungen empfangen hatte. Jedenfalls gehört Spangenberg zu den Autoren, die am Anfang des neuen Jahrhunderts, Heimisches und Fremdes verbindend, ein neues volkstümliches Drama schaffen, und von denen hier noch Gabriel Rollenhagen (1583— ca. 1619), der Sohn Georgs, genannt sei: sein deutsches Spiel Amantes amentes, zwischen 1609 und 1614 fünfmal gedruckt, verdankt manches den englischen Komödianten und ging andrerseits, in äußerlich veränderter Gestalt („Sidonia und Theagenes"), ins Repertoire der englischen Wandertruppen über (vgl. Abschn. III). Auch da steht neben Elementen des neuen Dramas eine meistersingerliche Einlage: „Eine schöne Tageweis von Pyramo und Thysbe aus dem Poeten Ovidio, Im Thon, Ach weh, wie ist mein junges Herz." —

Man würde das Bild vom dramatischen Leben Deutschlands um die Jahrhundertwende fälschen, wollte man nur die in die Zukunft weisenden Werke namhaft machen. Da lebt doch auch der adlige Schusterssohn Rudolf von Bellinckhaus (ca. 1567—1645), der „Osnabrücker Hans Sachs", den Lichtenbergs etwas billiger Spott unsterblich gemacht hat. An Sachs reicht er nicht entfernt heran; höchstens seine Fruchtbarkeit läßt an den Nürnberger denken. Wenn er in vier Akten (720 Versen) des „Jairus Töchterlein" dramatisiert und die Erweckung in der ersten Szene des dritten Akts erfolgt, füllt er, der Osnabrücker Ämterbote, den Rest des Stückes mit der Verbreitung der Nachricht in der Stadt. Die scheinbar unmöglichsten biblischen Historien traktiert er in

hilflosen Reimen, aber selbst der „Donat", die Schulgrammatik, ist vor ihm nicht sicher. „Alles atmet Liebe und Syntax" — Lichtenbergs Witz macht uns dankbar gegen den, der ihn weckte.

Neben dem harmlosen Moralprediger fehlen auch jetzt die streitbaren Lutheraner nicht und namentlich die Jahrhunderterinnerung an Luthers Tat findet im Drama helles Echo. Gleichzeitig mit der Bearbeitung von Frischlins Phasma durch Arnold Glaser in Rostock (1593) kam das deutsche Drama Lutherus redivivus an den Tag, verfaßt von dem Superintendenten Zacharias Rivander (1553—94), „ein historischer Bericht des Abendmahlstreites von 1524 bis 1592 unter Benutzung von mehr als dreihundert darüber erschienenen Streitschriften". 1596 trat Luther als Martinus neben Philippus (Melanchthon) in dem deutschen Drama Papista Conversus auf. Sein Verfasser, der Lüneburger Superintendent Friedrich Dedekind (gest. 1598) hatte in jungen Jahren in seinem lateinischen Grobianus (1549) eine der besten Satiren des Jahrhunderts geschrieben; aus seinen späten deutschen Dramen spricht nur der Pastor. Das erste, „Der Christliche Ritter" (1576, 90; 1604 von Johannes Bechmann bearbeitet), gehört seinem Stoff nach in die Nachbarschaft der Everyman-Dramen. Der Kampf zwischen Tugenden und Lastern ist hier auf Grund einer Stelle im Epheserbrief (6, 11—17; aber auch 2. Kor. 10, 4; 1. Theff. 5, 8) in den des christlichen Ritters gegen Hölle, Tod und Teufel gewandelt. Dedekind konnte sich an ein älteres Stück dieser Art von dem Altenburger Superintendenten Alexius Bresnicer (1553) anschließen. Er weiß nicht eben geschickt mit den dreizehn Tugenden und Lastern umzugehen, die er auftreten läßt; das Lehrhafte überwiegt. Der noch schwächere Papista conversus ist ebenfalls nur eine Predigt über lutherische Religionslehre mit szenischen Unterbrechungen.

Lag hier der Hauptton auf Luthers Lehre, so wollte Andreas Hartmann (1559—1600 nachweisbar) das Leben Luthers dramatisieren. Er kam über den „Ersten Teil des Curriculi vitae Lutheri" (1600), der bis zur Übersiedelung auf die Wartburg führt, nicht hinaus, und nicht über den platten, lehrhaften und polemischen Ton des Durchschnitts. Gleich „die gantze Historiam Reformationis Evangelico-Lutheranae, Comoedienweise außführlich zu beschreiben", nahm sich der Diakonus Martin Rinckhart in Eisleben vor (1586—1649). Von den sieben geplanten Dramen erschienen aber, vielleicht infolge der Wirrnisse des großen Kriegs, nur drei. Im ersten Stück, dem „Eißlebischen Christlichen Ritter" (1613), benutzt er zur sinnbildlichen Darstellung der Reformationsereignisse die Variante einer dem mittelalterlichen Sammelwerk Gesta Romanorum entnommenen Geschichte, nach der die drei Söhne eines Königs zur Entscheidung über die Nachfolge auf des Vaters Leichnam

schießen: zwei treffen ihn, der dritte, echte Sohn aber weigert sich überhaupt zu schießen und wird daher von des Reiches Fürsten als würdiger Erbe anerkannt. Bei Rinckhart ist der Vater Immanuel (Christus), sein Erbe das Gottesreich, die Söhne sind die drei Ritter Pseudo-Petrus (Papst), Martinus (Luther) und Johannes (Calvin). In der Gesamtkomposition für die Neutralbühne ungeschickter als mancher andere Dramatiker, erfreut Rinckhart durch volkstümliche Sprache, zuweilen fast elegante Dialogführung und dramatisch bewegte Rede. Kein übler Einfall ist's, den Vertumnus, der allerlei Schwärmer (Karlstadt, Ökolampad u. a.) darstellt, in immer neuen Vermummungen auftreten zu lassen. Als Kardinalfehler freilich erscheint es uns, daß das qui pro quo nicht streng durchgeführt ist, Luther, Papst und Calvin zwar als Ritter auftreten, ihre Reden aber sich nicht um ritterliche Händel, sondern um die Realien der Reformation drehen. Symbolgewalt des Dichters besaß Rinckhart so wenig wie ein anderer seiner deutschen Zeitgenossen. Das zweite Drama, als drittes der Reihe gedacht, Indulgentiarius confusus (1618), behandelt Luthers Auftreten gegen Tetzel, mit stillschweigender und um so ausgiebigerer Benutzung anderer Dramen, des schon erwähnten Hartmannschen Lutherwerks und der gleich zu nennenden Tetzelocramia Kielmanns. Ein drittes Stück, das fünfte der geplanten Sieben, ist eine Bearbeitung von sechzehn gelehrten Schriften über den Bauernkrieg, betitelt „Monetarius Seditiosus . . . Der Müntzerische Bauern-Krieg" usw. (1625). In diesem wirren Szenenmosaik tritt eine Schwäche Rinckharts, die freilich jener ganzen Dramatik anhaftet, besonders deutlich hervor: kaum eine Szene entwickelt sich aus der anderen, kaum eine wird durch die andere motiviert. Das Fragment schließlich eines vierten Dramas aus dem Jahr 1630 läßt in seinen Alexandrinern den Einfluß einer neuen Poetik, doch nichts von dem etwa gewandelten dramatischen Stil erkennen.

Die beste Leistung unter den Reformationsjubiläumswerken ist das bereits genannte Drama Tetzelocramia (1617), das der aus Wien gebürtige Stettiner Poesieprofessor Heinrich Kielmann (1581—1649) unter Benutzung von Chryseus' „Hofteufel" und in Anlehnung an die Dramen Vita und Religio des brandenburgischen Leibarztes Franz Hildesheim (1551 bis 1614) verfaßte. Auch er läßt, dem Zeitgeschmack und seiner Vorlage folgend, allegorische Gestalten auftreten; aber sie haben Fleisch und Blut, und es ist eine besonders wirkungsvolle, oft schon zitierte Szene, in der ein Fürst, der mit Einwilligung des Papstes die eigene Schwester geheiratet hat, vom Gewissen, Conscientia, verfolgt wird: die Gestalt trägt eine zerbrochene Laute und eine Peitsche, schleicht unverscheuchbar hinter dem Gequälten her und raunt ihm unaufhörlich „mit kleiner Stimme" ins Ohr: „Das macht, daß ich mein Schwester nahm.... Das macht, daß ich mein Schwester nahm...."

Recht lebendig ist das Treiben am päpstlichen Hof geschildert, wo Tetzel mit der Ablaßbulle belehnt und der Papst selbst am Schluß von den Trägern seines Stuhles fallen gelassen wird — ein grotesker Ulk mit tanzenden Kindern und Spottgesang, der in ein Lied zu Luthers Ehren übergeht. Auch Tetzels Wirksamkeit gibt Anlaß zu bewegten Szenen. Er versteigt sich bis zu der blasphemischen Prahlerei, er könne, selbst wenn einer die Mutter Gottes „bößlich schwängert in dem Bett", doch Ablaß geben. Einer seiner Helfer variiert eine Strophe von Luthers Lied „Aus tiefer Not" (die übrigens auch Krüger im Epilog seiner „Bäurischen Richter" benutzt): „Ja ob bey vns ist Sünden viel, Zu Rom ist viel mehr Genade: Babsts Ablaß Brieff die han kein Ziel, Wie groß auch sey der schade." Bauernszenen — Corydon fehlt nicht — sind passend in die Handlung eingeflochten. Vortrefflich kommt die Steigerung der feindlichen Stimmung gegen Papst und Ablaß heraus, bis die mißhandelte und gefangene Veritas vom Erzengel Michael erlöst und Tetzel von Beelzebub zur Hölle geschleppt wird. Am Schluß werden Luther und Bugenhagen — Lokalpatriotismus des Stettiner Autors ließ gerade diesen Anhänger des Reformators wählen — für ihr Amt geweiht, recht schulmeisterlich freilich („Nembt hin die Schreibfedern, welch allein Solln eure Wehr und Waffen sein"), danach jedoch feierlicher durch Ringe von Michaels und Gabriels Hand. Theatertechnisch geht Kielmann recht umsichtig zu Werke, verlegt vieles hinter die Szene und gewinnt so die Möglichkeit größerer Ortseinheit; ein Auftritt Tetzels und seiner Famuli Hybristes und Spermologus ist besonders geschickt eingeleitet: der Hofteufel hat gesprochen, da kommen sie, Hybristes abwehrend: „Mein Herr, ich hab es nicht gethan" — Zwischenfrage des aufmerksam werdenden Hofteufels: „Was fengt sich da für Lermen an?" — dann Tetzel: „Du auch, Spermologe, du auch...." und jetzt erst, die Spannung lösend, um was es da geht: „Wilst nun die naß ziehn aus dem Rauch" mit weiteren Fragen und Antworten, die den Streit aufklären. Die kümmerliche dramatische Technik eines ganzen Jahrhunderts lehrt uns erst, solch ein Auftreten der Personen mitten in der Rede, mitten in einer Handlung schätzen. Dem Theaterbrauch der Zeit entspricht Kielmann mit zwei Zwischenspielen. Im einen, „Die Trunkne Mette", stellt ein Vorsänger Fragen, die sich auf Tun und Treiben der katholischen Geistlichkeit beiderlei Geschlechts beziehen und vom Chor mit einer Deutlichkeit beantwortet werden, daß man sich erstaunt fragt, wie ein Schulmeister den Gesang so obszöner Verse für seine Schüler bei einer Jubelfeier für geeignet halten mochte. In der anderen Einlage, „Roland, ein Tanz", wird ein alter Schwankstoff singspielmäßig behandelt — als Singspiel stand der „Roland" auch auf dem Repertoire der engelländischen Komödianten. —

Wiederum also findet sich ein Berührungspunkt heimischer und fremder dramatischer Kunst. Es ist die Zeit, da ein Schulmann versichert, daß er sich „der Englischen Comoedianten weiß ... nicht mißfallen lasse" — nämlich „in vngebundenen Syllaben vnnd prosa oratione" zu agieren —, daß er aber selbst bei „gebundenen Wörtern oder Reymen" bleiben wolle nach „der gemeinen vnd biß dahero gebräuchlichen vnnd üblichen Gewohnheit" — so Johann Konrad Merck in Ulm 1615. Noch wirkt also die Tradition der elenden Reimpaare fort, die dem Drama des ganzen Jahrhunderts die für uns unerträgliche Monotonie geben. Man kam nicht davon los, ja man wehrte sich gegen Prosa. Als Valentin Boltz 1540 den Terenz in Prosa übertrug, fügte er hinzu, er wolle „mit Gotts hilff disen Terentium auch in Reymen stellen, daz man darauß teutsche Kurtzweilige Comedias mög spielen" — die Reime gehörten zum Spieldrama. Und der nächste Terenzverdeutscher, Johann Bischoff von Würzburg (1566), der eine recht übel gereimte Übertragung gab, entrüstet sich über die Prosa, „welche schendtlich vnd aller kunst höchste verachtung jetzundt bey diser welt gantz gemeyn vnd im schwang geht". Sieht man aber von der Übersetzung der spanischen Celestina in eine deutsche „Tragicomedia von der Melibea" durch den Augsburger Verleger Christof Wirsung (1500—71) ab — einem voluminösen, nicht für Aufführung berechneten Prosawerk, das zwei Auflagen erlebte (1520, 1534) und das Wickram im „Verlornen Sohn" zitiert — so bleiben nur zwei deutsche Dramen in Prosa, von denen das erste vielleicht auch nur eine Übersetzung ist. Denn die „hubsch Lustig und nutzlich Comödia" des Erfurter Humanisten Maternus Steyndorffer (geb. um 1516) erschien im gleichen Jahre 1540 im gleichen Mainzer Verlag auch in lateinischen Distichen, und es ist eine offene Frage, welche Fassung zuerst geschaffen wurde. Es ist die Geschichte des Bauernburschen, der sein Mädchen verläßt, weil es geplaudert hat, der aber zurückkehrt, als seine neue Liebe sich's entschlüpfen läßt, daß sie im gleichen Fall besser zu schweigen verstanden habe. Die deutsche Version ist in enger Anlehnung an Albrecht von Eybes Übersetzungen entstanden; die Bauernnamen stammen aus Eybe, und dorther erhielt der Verfasser wohl auch die Anregung zur Prosa, in der er die einzelnen Personen ganz vortrefflich zu charakterisieren weiß. Mancher Dialog ist zwar etwas weitschweifig, aber wieviel witziger und der Materie angemessener muten uns diese Gespräche, dieses gemächliche Plaudern und kurz angebundene Streiten gegenüber den in der Regel so schwerfälligen Reimpaardichtungen an!

In dem zweiten Werk kommt der Vorteil der Prosadiktion fürs Drama weniger zur Geltung. Denn hier, im Speculum Vitae humanae (1584) des Erzherzogs Ferdinand II. von Tirol (1529—94), haben wir eine Moralität

vor uns, in der ein Jüngling die beste Art zu leben erfragt und belehrt wird, und man kann nicht behaupten, daß diese Belehrungen in Prosa kurzweiliger sind als ähnliche gereimte Moralisationen. Es ist eine erweiterte und komplizierte Revueform, deren sich der fürstliche Verfasser bedient: im ersten Akt fragt der Jüngling der Reihe nach Hofmeister, Stallmeister, Sekretär und Hausmeister; jeder sagt seine Meinung, und in diesen Äußerungen entrollt sich vor uns ein kulturgeschichtlich wertvolles Bild der Lebensführung jener Zeit. Ein Einsiedel, die bekannte Figur des frommen Ratgebers, tritt herzu und widerlegt die Ratschläge der anderen bis auf den des Hausmeisters, der die Ehe empfohlen hat. Ihr gilt auch des Einsiedlers Lob. Dann folgen sieben, zum Teil ganz kurze Akte, in denen Werke der Barmherzigkeit, wie sie nach des Einsiedels Meinung das eheliche Leben am besten ermöglicht, den sieben Todsünden gegenübergestellt werden. Im neunten Akt ist der Jüngling zur Ehe entschlossen, befragt abermals seine Räte, deren jeder eine Frau nach eignem Geschmack vorschlägt. Wieder ist es der Hausmeister, dem der Jüngling folgen will: das fromme, arme und züchtige Fräulein von Rotenburg soll die Seine werden. „Der himmel thuet sich auff", die Engel beschließen mit einem Lobgesang. Es sind, wie gesagt, Revuefiguren, die hier auftreten, und ihre Reden, die sie gern mit einem „es ist ain Sprichwort" einleiten, sind oft seitenlange Predigten. Einen gewissen Reiz erhält das Werk dadurch, daß sich manches darin mit persönlichen Erlebnissen des Verfassers in Verbindung bringen läßt, so daß wir hier den im 16. Jahrhundert seltenen (genauer: selten nachweisbaren) Fall eines (cum grano salis!) Bekenntnisdrama haben. In den einzelnen satirischen Bildern belebt sich der Dialog zuweilen und da begegnet auch zum erstenmal im deutschen Drama die Improvisation. Es treten „Sani" auf und: „die Sani zaigen an: Ir Herr hab Sy geschickt, heben an zu begeren allerlay Konfect". Die Frau, vor deren Haus sie betteln, will es nicht glauben. „Die Sani schreyen hinauff: Es sey einmal so, daß sy der Herr geschickt habe." Die indirekte Rede und die Wendung „zaigen an" weisen darauf hin, daß hier improvisiert wurde. Auch an einer späteren Stelle, wo ganz unvermittelt ein Scherge die Sani anredet, hat man wohl an eine Pantomime oder Stegreifszene zu denken. Wenn der eine Possenreißer antwortet: „Si, si, ja, ja, date la il Pane", so wird es vollends deutlich, was schon der Name Sani anzeigte: daß hier italienischer Einfluß vorliegt. Zanne: das ist eine der Figuren der italienischen Komödie, der pfiffige Tölpel mit weiten Hosen und Schlapphut.

Und damit hat sich abermals der Blick über die Grenze des heimischen Schauspiels eröffnet, die wir hier nicht überschreiten wollen. Speculum vitae, die Komödie ein Spiegel des Lebens: das ist eine bei den Humanisten beliebte,

Cicero nachgesprochene Wendung, in zahlreichen Dramen kehrt sie im Titel wieder, Schulspiegel, Knabenspiegel, Ehespiegel, Hexenspiegel werden geschrieben — wir haben ja früher bereits in Boltzens „Weltspiegel", in Ringwalds Speculum mundi solche Werke genannt. Die ganze dramatische Literatur des Jahrhunderts ist nichts anderes als solch ein Lebensspiegel; in doppeltem Sinn: von den Verfassern geschaffen als Spiegel, in dem der Zuschauer sein Idealbild finden soll, einen gerechten Daniel, einen keuschen Joseph, eine reine Susanna, ein Mustterehepaar Isaak und Rebecca — und für uns späte Betrachter: Spiegel dieses Jahrhunderts der religiösen Kämpfe vom Ablaßkrämer Manuels bis zum Tetzelkram Kielmanns, aber auch Spiegel der bürgerlichen Welt eines Hans Sachs und einer bunteren, schon zum Alamodewesen der Folgezeit hinüberlenkenden Gesellschaft bei Spangenberg. Selten hat das deutsche Drama dem Leben der Zeit so nahe gestanden wie damals, als im Fastnachtsspiel die Ereignisse der jüngsten Vergangenheit vorgeführt wurden und jeder in den biblischen Gestalten der polemischen Dramen die wandelnden Zeitgenossen erkannte. Sauf- und Buhlszenen werden in den Spielen vom verlorenen Sohn mit breitem Behagen dargestellt, obschon man vor solchem Leben warnen will — aber auch die Magdalenenszenen im Passionsspiel waren ja so liebevoll ausgemalt worden. In den Lazarusdramen, namentlich bei Krüginger und Rollenhagen, wird der Luxus des Reichen mit größtem Pomp dargestellt, um den Egoismus zu geißeln; und derlei auf soziale Zustände der Zeit bezogene Episoden, die um der Tendenz willen oft seltsame Anachronismen ins biblische Drama bringen, geben den Jedermannspielen und weltlichen Dramen zeitlosen Inhalts (Römolds „Hoffart", Hollonius' Somnium u. a.) eine gewisse Lebensnähe, die durch die hier gern benutzte Dialektsprache verstärkt wird. Man kann sich recht gut die Teilnahme des Publikums an einem Werk wie dem erwähnten Drama des Hollonius vorstellen, darin die Fragen des Tages in gefälliger Form erörtert werden. Selbst wir finden uns ja ganz leicht in des fürstlichen Küchenmeisters anschaulichem Bild von dem Gebaren der Städter, die dem Bauern jeden Preis für seine Ware bezahlen, die vor dem Stadttor, auf den Straßen den Landleuten die Ware zu höchsten Preisen wegnehmen, nichts auf den Markt kommen lassen, die Lebensmittel auf diese Weise verteuern und den Armen bittere Not schaffen. Die Bauern auf der anderen Seite werden als ein gefräßiges, gottloses Volk hingestellt: „Sie halten vom Kuhirten mehr, Dann von einm guten Beichtvater" — worauf der Bauer schlagfertig erwidert: „Wy koenen ahne vnsen schadn Des Koharden mit nicht entradn: De Paep ward vns nütt seelden twar, Woldn syner woll entbehren gar." Egoismus und Utilitarismus also hier wie dort.

Aber solche Zeitkritik hat das Drama mit der episch-satirischen Literatur gemein. Dem Dramatiker hätte es darauf ankommen müssen, die Tendenzen der Zeit in Handlung umzusetzen, die typischen Figuren, die in jenen satirischen Dichtungen ebenso Revue passieren wie im Fastnachtsspiel, zu handelnden Menschen zu machen, die Schilderung ihrer Tugenden und Laster ihnen nicht spruchbandartig anzuhängen, sondern ihren Charakter in dramatischen Situationen zu entwickeln. Die meisten Autoren wissen gar nichts von solcher Forderung, und wenn sie ihr gleichwohl entsprechen, so geschieht's doch zumeist nur in Episoden, in isolierten Szenen, und die Nebenfiguren sind in der Regel viel plastischer als die Hauptpersonen. Aber wo haben wir überhaupt — ich sehe hier von Sachsens Fastnachtsspielen und der verwandten Schwankdramatik immer ab — wo haben wir im Fünfakter der Schulmeister überhaupt eine Hauptperson im Sinne unseres „Helden"? Dies ist vielleicht das allgemeinste Charakteristikum negativer Art für das Drama des 16. Jahrhunderts: der Held fehlt. Oder der Held, die Hauptperson ist nicht aktiv, und das kommt fast auf dasselbe hinaus, denn dann wuchern um ihn eben die treibenden Elemente in aller Üppigkeit, dann ist er umringt von allegorischen Frauenzimmern und einblasenden Teufeln, an deren Schilderung die Autoren allen Fleiß verschwenden. Gewiß, diese passiven Helden sind nicht Geschöpfe der Dichter, sie stammen aus der Bibel, christliche Lämmer, die sich willig zur Schlachtbank schleppen lassen, um dann die das Schwert aufhaltende Gotteshand zu küssen. Aber auch da, wo andere, historische oder sagenhafte Gestalten auftreten, haben wir ja höchst selten einmal (Hans Pfriem!) den Eindruck einer das ganze Stück beherrschenden Hauptperson. Und eine andere Schwäche des Dramas hängt damit aufs engste zusammen: Spieler und Gegenspieler werden oft gar nicht einander gegenübergestellt. Obschon doch dieses Jahrhundert wie irgendeines von Streit und Disputation erfüllt ist, fehlen so vielen Dramen die großen Auseinandersetzungen, die auch nur ganz von ferne an die Begegnung der Königinnen in Schillers „Maria Stuart" erinnern könnten. Die Regel ist's vielmehr, daß jede Partei allein auftritt, Ereignisse und Pläne beredet und dann der andern Partei das Feld räumt. Man läßt Luther und Tetzel im gleichen Drama auftreten, aber man vermeidet es mit großem Geschick, die beiden aufeinanderplatzen zu lassen. Immer werden so die Ereignisse von außen her, von Helfershelfern weitergeschoben, selten entwickeln sie sich aus Rede und Gegenrede der Personen. Wenn damit zugleich die beste Möglichkeit zur Charakteristik verloren geht, so ist es eine offene Frage, ob die Autoren solche Szenen vermieden, weil sie nicht die Fähigkeit zur Charakteristik hatten, oder ob sie vielmehr darum gar nicht zur Erprobung dieser Fähigkeit kamen, weil sie an der mit dem biblischen Stoff übernommenen

mittelalterlichen Technik festhielten. Denn mittelalterlich ist es ja, dieses Szene-an-Szene-Reihen, das Vorherrschen der Einzelszene; nur daß dort, im Passionsdrama, die Ereignisse groß genug sind, um uns auch im schwachen Werk des Kompilators von Szene zu Szene zu tragen, während wir in den neuen Bearbeitungen biblischer oder vollends weltlicher Stoffe zumeist nur ein buntes Mosaik im Terenzrahmen der fünf Akte vor uns sehen.

Die grundsätzlichen Unterschiede zwischen dem Spiel des mittelalterlichen Dilettanten und dem Drama des humanistischen poeta treten besser beim Vergleich mit den lateinischen Werken hervor. Im deutschen Drama verwischen sich die Grenzlinien, und allenthalben stoßen wir auf Erbgut der vorausgegangenen Zeit. Manches alte Motiv kehrt da wieder. Wenn Herodes im Weihnachtsspiel des Lasius von den Maden spricht, die in seinem Leib wüten („Ein rechter Madensack ich bin"), so erinnert man sich einer Szene im Benediktbeurer Spiel, wo Herodes auch von den Würmern gefressen wird — natürlich soll damit nicht eine Abhängigkeit der beiden Werke voneinander auch nur in Erwägung gezogen werden; doch die Vorstellungswelt ist noch die alte, durch die kirchliche Literatur fortgeerbte. Auch manche Gestalt des Dramas kann man durch das ganze Mittelalter bis ins 17. Jahrhundert verfolgen. Da ist etwa der böse Berater, der Einbläser, der uns zuerst im alten Weihnachtsspiel am Hof des Herodes als armiger begegnet ist. Seinen Blasebalg übernehmen alsbald die Teufel, behalten ihn durchs ganze Mittelalter und werden u. a. auf den Zeichnungen zu Rufs Weingartenspiel mit diesem Intrigantenwerkzeug abgebildet — in der Schweiz also, wo die Tradition überhaupt dem Drama seinen mittelalterlichen Charakter bewahrt; aber wir treffen auch im 3. Akt der Johannestragödie des Daniel Walther aus Vacha (1559) einen Höllensohn, der mit seinem Blasebalg dem Königspaar böse Gelüste einbläst, und schließlich versichert uns der Hofteufel in Kielmanns Tetzelocramia: „Ein Blaßbalch steht mir gar wol an".

So benutzen die Autoren der deutschen Dramen bis ins 17. Jahrhundert Bilder und Stilmittel, die durchaus der Vergangenheit angehören. Und diese Bindung an das Überkommene ist fester und tiefer, als man aus solchen scheinbar äußerlichen Dingen schließen könnte. So wenig die Mehrzahl der deutschen Humanisten die unabhängigen Geister, Freiheitsapostel und lichtbringenden Überwinder der dunklen Scholastik sind, als die man sie gern auftreten läßt, so wenig sind die deutschen Dramatiker freie schöpferische Poeten. Indem sie sich in den Dienst der Sache Luthers stellen, begeben sie sich der künstlerischen Freiheit. Sie stehen nicht weniger im Bann der Autoritäten als die Verfasser der mittelalterlichen Spiele. Greff spottet über die dunklen Mönchsgedanken im alten Osterspiel und schiebt die Legendenpoesie beiseite, weil er die Bibel besser

zu verstehen glaubt, aber eben doch die Bibel, eben doch eine Autorität, der er sich fügt, eine Abhängigkeit, die zur Entfaltung künstlerischer Gaben nicht taugt. Nicht vom Tendenzdrama als solchem ist hier die Rede, das war noch mit das Beste, was die Zeit hervorbrachte. Sondern von der Grundtendenz aller Dramen: unmittelbarer Veranschaulichung eines Lehrsatzes, einer Moral. Zwar wiederholt sich im Lauf des 16. Jahrhunderts das, was auch im Mittelalter geschah: die durch biblischen Stoff und, in weltlichen Dramen, durch jene Grundtendenz gebundenen Autoren suchen in Episoden und Zwischenspielen Gelegenheit zu freierer Entfaltung, finden in Nebenpersonen das Lockmittel für die Unterhaltung ihres Publikums. Aber was sie damit auf der einen Seite an plastischer Menschengestaltung, prägnantem Dialog, Witz und Theatereffekt gewinnen, das geht auf der anderen Seite verloren: die Einheit der Handlung wird völlig zerstört, und im Grunde gelangen sie zu der gleichen verwirrenden Fülle und Formlosigkeit, die Greff im alten Osterspiel befehdet hatte.

Vor allem aber wird durch solche einzelne Szenen das ganze Drama nicht aus dem moralpädagogischen Bann erlöst, wie er nun eben durch die Entstehungsverhältnisse des Dramas damals gegeben war. Und das ist es schließlich, was diese ganze Produktion, deren relative Werte im einzelnen skizziert wurden, bei einer Betrachtung der dramatischen Kunstform und ihrer gesamten Entwicklung gegenüber dem gleichzeitigen italienischen, englischen und auch dem neulateinischen Drama deutscher Autoren so weit zurücktreten läßt; das war schließlich auch die Hemmung für ihr Fortwirken und ihre Dauer.

Das neulateinische Drama

Hrotsvit

Ein Auftakt seltenster Art kündigt das lateinische Drama in Deutschland an, die Werke der Nonne Hrotsvit von Gandersheim. Sie steht allein mit ihnen da, ohne nachweisbare Vorgänger, aber auch ohne Nachfolger; ihre Dramen leuchten auf und — werden vergessen, bis erst wieder der Humanismus auf ihre Spuren stößt und sie durch Konrad Celtes der staunenden Mitwelt in Erinnerung bringt. Und so unfaßbar erscheint diese Gestalt einer Dramen dichtenden Nonne, daß noch im 19. Jahrhundert ein verdienter Forscher jene Dichtungen als Fälschung des humanistischen Wiedererweckers zu erweisen unternahm. Noch heute, da ihr Eigentumsrecht an diesen Werken längst feststeht, staunen wir über den Mut der klösterlich erzogenen Nonne, den Wettkampf mit einem der bedeutendsten römischen Dramatiker aufzunehmen, und über die Kraft, mit der sie ihre Absicht ausführte. Und gewiß wären ihre Werke bedeutender und zugleich wirksamer geworden, wenn sie die Möglichkeit gehabt hätte, deren Wirkung auf der Bühne zu beobachten.

Hrotsvit mag um 935 geboren worden sein; daß sie aus vornehmem sächsischen Geschlecht stammte, geht aus der Tatsache hervor, daß sie Aufnahme in das Kloster Gandersheim fand, eine Stiftung der sächsischen Herzoge, die nur Töchtern edler Familien ihre Pforten öffnete. Erst im Kloster erhielt sie ihre geistige Ausbildung, zunächst durch die Lehrerin Rickardis, später durch die Äbtissin Gerberg, die, gleich ihrer Schwester, der Herzogin Hedwig von Schwaben, deren Unterricht bekanntlich Ekkehard von St. Gallen leitete, schon von Haus aus Freude am Studium und die Fähigkeit gehabt haben muß, den Geist der älteren Hrotsvit in die richtigen Bahnen zu lenken. Hrotsvit selbst bezeugt, daß sie sich an den Schriften, die Gerberg vermutlich aus dem Kloster St. Emmeram in Regensburg nach Gandersheim brachte, gebildet habe. Sie kennt nicht nur die Bibel, eine Reihe von Apokryphen, Legenden und Historienbüchern, auch die Briefe des hl. Hieronymus an Eustochium, Boethius über den Trost der Philosophie, die Vita sancti Galli, Agius' Vita Hathumodae; weiter Alkuin und Notkers Sequenzen, den Waltharius manu fortis, Sulpicius Severus, Venantius Fortunatus, Sedulius und Prudenz, dessen lyrische Dichtungen sie besonders ansprachen, sie las Vergils Äneis, Eklogen, Georgica und die Komödien des Terenz. Gelegentlich finden sich auch Anklänge an Horaz, Ovid, Statius, Lucan und Silius Italicus.

Jedenfalls verdankte sie die Ausbildung ihres Talents ihrer Äbtissin Gerberg, der sie ihre Legenden wie ihre historischen Dichtungen widmet; zu den letzteren hatte sie Gerbergs Gebot unmittelbar angeregt. Ihre poetische Tätigkeit, der

eine langjährige Übung im Verborgenen vorausgegangen sein mag, begann Hrotsvit 955 mit Legenden. Erst als sich ihr Stil gefestigt hatte, wagte sie es, jener Gerberg eine Sammlung dieser Legenden zu unterbreiten (um 962); in einer (Theophilus) behandelt sie als Erste auf deutschem Boden einen Pakt des Menschen mit dem Bösen (vgl. S. 31). Sie ist sich ihrer Schwächen wohl bewußt und spricht auch in den an Gerberg gerichteten Zeilen davon; deutlich erkennt man, wie sie mit der Sprache und dem Versmaß, dem mit Vorliebe verwendeten leoninischen Hexameter, zu ringen hat. Am freiesten ist sie in der Legende von Gongolf; hier kommt ihre Individualität zum Durchbruch, hier macht sie sich zum Teil und in glücklichster Weise unabhängig von ihrer Vorlage. Wie befriedigt Gerberg von diesem Werke war, beweist der Umstand, daß sie die Legenden in die Zahl der bei gemeinsamen Mahlzeiten vorzulesenden Stücke aufnehmen ließ.

Die Legenden stehen am Anfang ihrer Tätigkeit, am Ende derselben ihre historischen Dichtungen, zu denen sie, wie erwähnt, durch den Auftrag ihrer Äbtissin geführt wurde. Diese wollte, daß Hrotsvit eine Geschichte Kaiser Ottos I verfasse; aber Hrotsvit erkannte solche Aufgabe als zu schwer für sich; ihr lagen die politischen Dinge zu fern, als daß sie die Aufgabe in ihrem ganzen Umfange hätte erfüllen können; so gibt sie die Geschichte Ottos d. Gr. nur bis zu seiner Kaiserkrönung (962). Im Gestrüpp geschichtlicher Vorgänge erscheint sie sich wie ein Wanderer, der im Winter einen unbekannten Wald durchqueren soll, dessen Wege durch dichten Schnee verdeckt sind; er stampft in der Wildnis umher, bis er zufällig auf die rechte Spur kommt; er schreitet den Weg weiter; als er endlich Rast hält, ist er nicht geneigt, vorzudringen, wenn ihn niemand geleitet oder wenn er nicht in die Fußstapfen eines andern treten kann; ein treffender Vergleich, der ihr gekommen sein mag, wenn sie zur Winterszeit aus ihrer Zelle in den das Kloster umgebenden Wald blickte. Daß sie aber schließlich doch Freude an ihrem Werke hatte, spricht sich darin aus, daß sie es dem Erzbischof Wilhelm von Mainz zur Beurteilung vorlegte und, als diese günstig ausgefallen war, dem Kaiser mit einer poetischen Einbegleitung übersandte; ein zweites Exemplar erhielt dann eine interessante Vorrede an Otto II.

Wichtiger als die epischen Dichtungen Hrotsvits sind für uns ihre Dramen, die ersten in lateinischer Sprache, denen wir auf dem Boden Deutschlands begegnen. Von den dramatischen Dichtern der Römer hatte sich hier vor allem Terenz in Achtung und Ansehen erhalten, gewiß nicht allein wegen der glänzenden Sprache seiner Werke, sondern zum guten Teil auch wegen der verfänglichen Stoffe seiner Komödien. Aus ihm konnte man die lateinische Umgangssprache am leichtesten erlernen und die in seine Werke eingestreuten Sentenzen ließen über den Inhalt seiner Komödien um so leichter hinwegsehen, als man

über sexuelle Dinge damals noch natürlicher dachte als späterhin; fast in allen Klosterbibliotheken waren Handschriften der Terenzischen Komödien zu finden. Das alles wußte Hrotsvit und es bestimmte sie, wetteifernd mit ihm aufzutreten in der stillen Hoffnung, ihre eigenen Schöpfungen würden an Stelle der verpönten treten können. Wollte sie dies Wagnis unternehmen, so durfte sie freilich auch das andere nicht scheuen, ihn auf seinem eigenen Schauplatze zu schlagen. Spielen des Terenz Komödien nicht selten im Lupanar, so durfte auch Hrotsvit diese Stätten nicht ganz meiden. Und wie sie das schlüpfrige Gebiet betrat, ohne zu straucheln, macht ihrem Talente ebenso wie ihrem Feingefühl alle Ehre. Sie selbst sagt über diesen Punkt: „Freilich beschämt es mich öfters und macht mich sehr erröten, daß ich durch eine solche Art der Darstellung gezwungen bin, die verabscheuungswürdige Torheit unerlaubter Liebe und die verfänglichen Zwiegespräche über Dinge, denen wir kein Ohr schenken sollten, zu behandeln, sie im Geiste durcharbeiten und stilistisch ausführen muß. Wenn ich dies indes aus Scham vernachlässigte, so würde ich weder mein Vorhaben erreichen, noch das Lob der Unschuldigen nach meinen Kräften zur Darstellung bringen können". Diese Gründe sind so einleuchtend, daß man nicht begreifen kann, wie moderne Gelehrte aus dieser Tatsache verfängliche Schlüsse auf ihr Vorleben ziehen konnten.

An Aufführung ihrer Stücke hat Hrotsvit schon aus dem Grunde nicht denken können, weil damals alle Voraussetzungen für solche Aufführungen fehlten; auch von den Werken des Terenz spricht sie ausdrücklich als von Lesedramen. Erst im 12. Jahrhundert wurde die Abschrift eines ihrer Dramen, des Gallicanus, mit szenischen Bemerkungen versehen, die wenigstens auf die Möglichkeit szenischer Darstellung hinweisen.

Wie wir von Terenz sechs Komödien besitzen, so hat auch Hrotsvit sechs zumeist in Reimprosa verfaßte Dramen geschrieben, um auch in der Zahl der Werke ihrem Gegner das Gleichgewicht zu halten: sie heißen Gallicanus I und II (zwei Bearbeitungen desselben Stoffes), Dulcitius, Calimachus, Abraham, Pafnutius und Sapientia. Sie übergibt ihre gesammelten Dramen der Öffentlichkeit mit der Erklärung, sollten sie niemandem gefallen, so habe doch sie selbst Freude an ihren Schöpfungen gehabt. Und sie muß in ihren engeren Kreisen Verständnis für ihre Dichtungen gefunden haben; denn ausdrücklich wendet sie sich in einer zweiten Vorrede an einige Gelehrte, die Gönner dieser Sammlung ihrer Dramen seien. Will man ihre Dramen, die zeitlich nach den Legenden und vor dem Ottoliede geschrieben wurden, also zwischen 957—962, allgemein kennzeichnen, so kann man Abraham als Rührstück, Dulcitius, der zum Wächter der heiligen Jungfrauen bestimmt, sich um ihre Gunst bewirbt, von Gott aber verblendet wird, daß er statt ihrer rußige Kochkessel umarmt, sich

ganz schwarz macht und nun als Teufel gefürchtet wird, bis ihn endlich seine Frau zur Vernunft bringt, als geistliche Burleske, Calimachus, der in Liebe zur Fürstin Drusiana entbrennt, tot neben der Leiche der geliebten Frau zusammenstürzt, aber, durch das Gebet des Apostels Johannes wieder zum Leben erweckt, sein Beginnen bereut und Christ wird, als Liebestragödie bezeichnen. Im Gallicanus wird der christliche Kaiser Konstantin dem unchristlichen Julian Apostata gegenüber gestellt; in Pafnutius und Sapientia spielt mittelalterliche Gelehrsamkeit eine das Interesse an den Personen stark in den Hintergrund drängende Rolle. Das beste unter den Stücken ist unzweifelhaft „Abraham", worin erzählt wird, wie der Einsiedler Abraham seine Nichte, die das Klosterleben verlassen hat und in einem Freudenhause weilt, rettet, indem er, als Ritter verkleidet, ihre Liebe begehrt und sich dann zu erkennen gibt. Hier bewegt sich die Dichterin vollkommen frei und hier am meisten tritt ihre Persönlichkeit hervor; zugleich sind hier die Personen lebensvoll gezeichnet und ihre Handlungen wohl begründet. Das gilt keineswegs von allen Stücken, auch springt sie mit Ort und Zeit höchst willkürlich um, ein Beweis mehr, daß sie an Aufführung ihrer Stücke nicht gedacht haben kann.

Hrotsvit ist ein seltenes und hervorragendes Talent, das sich auf verschiedensten Gebieten betätigt. Ist in ihren Werken auch nicht eine beständig aufwärts führende Linie nachzuweisen, so zeigen sie doch deutlich, wie die Dichterin sich allmählich von ihren Quellen und Vorlagen befreit. So gibt sie zwar zu, vielfach nach Apokryphen gearbeitet und erst später gehört zu haben, diese seien nicht die lauterste Quelle, aber das habe sie zu keiner Änderung veranlassen können, da sich etwas manchmal später als wahr herausstelle, was man früher als falsch bezeichnet habe. Zu charakterisieren versteht sie wenig; aber sie vermag es, in lebhaften, nie durch Länge oder aufdringliche Frömmigkeit ermüdenden Dialogen sich in das Seelenleben ihrer Helden oder Heldinnen zu versenken und deren Gefühlen passenden Ausdruck zu geben; und wie in ihren Legenden tritt uns auch hier vor allem das Deutschland ihrer Tage lebendig vor Augen. Sie weiß deutsches Land in leuchtenden Farben zu malen, sie schildert deutsche Klöster, deutsche Märkte und besonders deutsche Menschen. Wo sie sich frei gibt und ihrer eigenen Natur folgen kann, wirkt sie am frischesten. Wie anmutig ist doch die Szene erzählt, wo Gongolf dem Bauer seine Quelle abkauft und die Seinen ihm wegen dieser Torheit zürnen, bis sie sich überzeugen müssen, wie klug ihr Herr gehandelt habe. Davon stand nichts in ihrer Vorlage, das ist also ihre eigene poetische Erfindung.

Ihre Werke sind früh in Vergessenheit geraten, weil sie nicht über den Kreis ihrer engeren Bekannten hinausdrangen; das angestrebte Ziel hat Hrotsvit nicht erreicht, Terenz nicht aus Deutschland verdrängen können. Daß sie aber

so wenig Verbreitung fand, hat wohl seinen Grund zum Teil auch darin, daß ihre Zeit für solche Werke noch nicht reif war. Wie sie Anhänger ihrer Muse fand, so waren ihr gewiß auch Gegner beschieden, die eine Tätigkeit auf dramatischem Gebiete mit dem Leben einer Nonne für unvereinbar hielten. So wird uns begreiflich, daß ihre Werke nur in zwei Handschriften erhalten geblieben sind. Selbst in unseren Tagen ist sie nicht immer nach Gebühr beurteilt worden. Zwar ist ihr französischer Herausgeber Magnin voll des höchsten Lobes: „Sie war nicht nur ein Wunder für Sachsen, sie ist ein Ruhm für ganz Europa, und in der Nacht des Mittelalters wird man schwer einen reineren und leuchtenderen Stern am Himmel der Poesie entdecken." Johannes Scherr aber in seiner polternden „Sittengeschichte" beurteilt sie ziemlich abfällig und unterschiebt ihrer Schilderung verfänglicher Szenen lüsterne Absichten!

Geistliches Spiel lateinischer Zunge

Hrotsvits Dramen haben die Entwicklung des Dramas in Deutschland nicht beeinflußt; wenn wir aber während des ganzen Mittelalters hier wie in Frankreich von Mimen und Histrionen hören, die überall ihr Wesen trieben, vom Volke und wohl auch vom Adel gern gehört, wenngleich verachtet und von der Kirche hart bekämpft, so ergibt sich, daß dramatische Darstellung, wenn auch in ihrer einfachsten Form, in Deutschland nichts Unbekanntes war, obwohl wir außerstande sind, Genaueres zu berichten. Ein tiefgehender Einfluß auf die Ausgestaltung eines Dramas sollte erst von einer Seite kommen, die bislang sich allem weltlichen Treiben mit voller Absicht ferngehalten hatte, von der Kirche und ihren Gesängen, die an hohen Festtagen, zu Ostern und Weihnachten von den Priestern angestimmt wurden. Seit Tutilo in St. Gallen die ersten Tropen, seit sein Freund Notker im gleichen Kloster die ersten Sequenzen verfaßt hatte (vgl. S. 6), nahm man diese mit Vorliebe in die Gesänge der Kirche auf, ein Verfahren, das rasch auch nach Frankreich übergriff und dort vielleicht die erste Anregung zur Ausgestaltung des kirchlichen Dramas gab, dann wieder zurückwirkte auf Deutschland und hier eine Fülle kirchlicher Dramen auslöste. Wie aus den an das 16. Kapitel des Marcus-Evangeliums sich anschließenden Tropen der Weg von lateinischer Rede und Gegenrede zu einfacher Handlung, zur ältesten Szene des geistlichen Dramas, zur Auferstehung gefunden wurde, ist bereits in anderem Zusammenhang, als Voraussetzung des deutschen geistlichen Spiels dargestellt worden. Auf diesem einmal betretenen Wege schritt man, in der Absicht, die Laien durch sicht- und hörbare Darstellung des Heilswerks und des wesentlichsten Wunders im Glauben zu stärken, rasch vorwärts (vgl. S. 7 ff.). Zunächst mußte man auf Ausdehnung

der Feier bedacht sein. Das Ritual bot eine Reihe hierzu passender Sätze dar, mit denen der Gang zum Grabe und die Rückkehr begleitet werden konnten; besonderen Anklang fand die Sequenz: „Victimae paschali laudes" (Preis dem österlichen Opfer), deren erster, undialogischer Teil bald ausgeschieden wurde, während der zweite, dialogische sich um so weiter verbreitete. Eine deutliche Erweiterung der Osterfeier bestand in der Aufnahme des Wettlaufs der Apostel Petrus und Johannes zum Grabe, während der Chor die gleichfalls dem Ritual entnommenen Bibelworte „Currebant duo simul" (Es liefen die zwei miteinander) sang. Petrus und Johannes übernahmen nun die bisher den Frauen zugeteilte Aufgabe, dem Volke das Linnen zu zeigen, so daß nun die Apostel den Satz „Cernitis, o socii" (Seht, o Freunde), der in manchen der Feiern früher den Marien zugeteilt gewesen war, sangen. Auffallend und kennzeichnend ist, daß diese Weiterführung der Feier sich nur auf germanischem Boden — Aquileja gehörte ja damals noch zum deutschen „Interessengebiet" —, nicht aber in Frankreich nachweisen läßt, ferner, daß sich hier bereits deutsche Stücke, wie das „Christ ist erstanden", finden. Auf einer dritten, auch in Frankreich nachweisbaren Stufe erweitert sich die Feier durch die Erscheinung Christi vor Maria Magdalena und erreicht damit einen vollendeten dramatischen Abschluß.

In Deutschland wie in Frankreich blieb man bei diesen Erweiterungen nicht stehen. Wir besitzen aus dem 13. Jahrhundert ein ausgeführtes Osterspiel aus Tours und zwei desgleichen aus Benediktbeuern und Klosterneuburg, welche die weitere Entwicklung zu eigentlichen Spielen deutlich zeigen. Das Klosterneuburger Spiel steht in naher Verwandtschaft zu dem Benediktbeurer, das uns leider nur als Bruchstück erhalten geblieben ist. In vielen Punkten stimmen beide Spiele wörtlich miteinander überein. Das Spiel von Benediktbeuern zeigt gegenüber dem von Klosterneuburg einen starken Zug nach Verweltlichung; es führt die Frau des Pilatus ein, läßt die Juden vor Pilatus singen und mit den Soldaten wegen der Bezahlung unterhandeln und fügt hier wie auch später in der Krämerszene Vagantenzeilen hinzu, die sich sonst in keinem Spiele finden. So mögen auch in dem verlorenen Teile mancherlei Zugeständnisse an den weltlichen Geschmack des Publikums vorgekommen sein. Die folgenreichste Erweiterung dieses Spieles aber bestand in der Einführung des Krämerweibes, das die Salben nicht unter einem Talent hergeben will; dieses hier allerdings nur angedeutete Feilschen barg den Keim zu den späteren, in den deutschen Spielen (vgl. S. 10ff.) oft breit ausgemalten Szenen mit dem Krämer. Alle diese Erweiterungen fehlen dem Klosterneuburger Spiele, wohl weil man sich hier noch scheute, Gestalten und Szenen aufzunehmen, die nicht durch die Evangelien beglaubigt waren. Im Stück von Tours ist nur

die Kaufszene in Zehnsilbern abgefaßt, von denen die beiden aus Deutschland stammenden Stücke einen weit größeren Gebrauch machen. Auch das Eindringen der deutschen Sprache ist in beiden Stücken deutlich sichtbar; als die Soldaten zum Grabe ausziehen, singen sie Strophen, die mit einem halbdeutschen Kehrreim „Schowa propter insidias" schließen. Und am Schlusse des Klosterneuburger Stücks singt das ganze Volk das deutsche Lied: „Christ ist erstanden". Man sieht die rege Anteilnahme des Volks an dem Schauspiele, das ebenso wie das von Benediktbeuern noch in der Kirche aufgeführt wurde. 1922 und 24 hat man es in deutscher Übertragung (von Gisela v. Berger) zu Wien wiederum dargestellt.

Hatte man diese aus Deutschland stammenden Stücke dadurch erweitert, daß man nun auch weltliche Personen als Gegenspieler zu den durch die Evangelien beglaubigten auftreten ließ, so war es nur ganz natürlich, daß man bei dem einmal gemachten Schritte nicht stehen blieb, sondern die Auferstehungsgeschichte Christi dadurch vervollständigte, daß man auch die vorangehende Passionsgeschichte des Heilandes, die ja ungleich mehr dramatische Elemente besaß, mit heranzog. Solche Passionsspiele waren ursprünglich gewiß nur als kurze Vorspiele gedacht ohne besonderen szenischen Apparat, der mancherlei Schwierigkeiten geboten hätte. Ein solches Vorspiel haben wir in der „kleinen" Benediktbeurer Passion, die nur Worte der Evangelien miteinander verbindet und mit Spielanweisungen, die gleichfalls den Evangelien entnommen sind, versieht. Von einer Dichtung ist hier noch keine Rede. Daß der Aufführung der Passion freier Spielraum gestattet wurde, sieht man aus der Weisung: „Et Maria planctum faciat, quantum melius potest" (Maria erhebe die Klage, so gut sie's vermag). Noch vollkommen primitiv ist es, wenn Judas vom Abendmahl aufsteht und mit den Juden auf der Szene verhandelt, während das Abendmahl seinen Fortgang nimmt.

Wie rasch die Volkssprache sich der religiösen Spiele bemächtigte (vgl. S. 12), sehen wir an der „großen" Benediktbeurer und der Wiener Passion. Beide hatten in der Magdalenaszene eine gemeinsame Grundlage, wie sich aus vielen Übereinstimmungen ergibt. Das Benediktbeurer Spiel ist das ältere und noch ziemlich unbeholfen. Auf die lateinischen Stellen folgen häufig deutsche Verse, offensichtlich, um die Szene auch einem des Lateins nicht mächtigen Zuschauerkreise verständlich zu machen; diese deutschen Verse sind aber keinesfalls Übersetzungen, sondern wie die lateinischen aus irgendeiner Vorlage übernommen und stimmen nur ganz allgemein mit dem lateinischen Texte überein. Der Kompilator zeigt sich dabei ziemlich ungeschickt; der Dialog besteht zum großen Teil nur aus biblischen Prosastellen und ist recht dürftig. Viel höher steht das Wiener Bruchstück, das wohl vom Mittelrhein und aus

dem 13. Jahrhundert stammt. Es greift viel weiter aus, als das Benediktbeurer, bringt in seinem ersten Teil den Sturz der Engel und den Sündenfall Adams und Evas, im zweiten Teil die Magdalenaszene, im dritten, von dem nur einige Verse erhalten sind, das Abendmahl, an das sich gewiß die Leidensgeschichte anschloß. Auch hier finden sich lateinische und deutsche Verse gemischt vor, wobei aber das Deutsche schon stark überwiegt; die deutschen Verse sind zugleich wirkliche Übersetzungen der lateinischen, geschickt übertragen; der Dialog ist viel lebhafter. Der Verfasser hat das Benediktbeurer Spiel wohl gekannt, aber seine Fehler zu vermeiden gewußt und in den deutschen Versen seine Unabhängigkeit gewahrt.

Jünger als die Oster- sind die Weihnachtsspiele (vgl. S. 17). Sie sind in enger Anlehnung an die bereits vorhandenen Osterspiele entstanden und entwickeln sich ähnlich. Der Ostertropus „Quem quaeritis in sepulchro“ (Wen sucht ihr im Grabe?) wurde das Vorbild des Weihnachtstropus „Quem quaeritis in praesepe“ (Wen sucht ihr in der Krippe?). Darauf folgt die Antwort: „Adest hic“ (Er ist hier), der des Ostertropus „Non est hic“ entsprechend; die Schlußworte „Nuntiantes dicite“ (Verkündiget und saget) denen des Ostertropus „Nuntiate“. Auch die äußere Aufmachung des ältesten Weihnachtsspiels schließt sich eng an die des ältesten Osterspiels an; statt des Grabes die Krippe; wie jenes von zwei Engeln, die zu beiden Seiten des Grabes stehen, umgeben ist, so hier die Krippe von zwei Gestalten, die später als Hebammen zur Bezeugung der jungfräulichen Geburt gedeutet werden; an Stelle der Frauen am Grabe endlich treten hier die Hirten. Der Weihnachtstropus stammt aus St. Gallen und vermutlich schon aus dem 10. Jahrhundert; hier finden wir bereits eine Anweisung, wie er zu singen ist: zwei Diakone, bekleidet mit der Dalmatika, singen hinter dem Altare die Frage, die von zwei Sängern auf dem Chor beantwortet wird; darauf kommen wieder die beiden Diakone zum Vortrag und ein Sänger schließt mit dem Alleluja. Von St. Gallen verbreitete sich der Tropus rasch nach Frankreich; in Limoges und bald darauf auch in Nevers finden wir ihn wieder. Hier in Frankreich erwirbt sich der Tropus Heimatrecht, werden eine Reihe neuer Tropen gedichtet, die weithin Verbreitung finden; hier auch treffen wir die ältesten Weihnachtsspiele. So dürfen wir sagen, daß wohl Deutschland die ersten Anregungen zur Entwicklung der Weihnachtsspiele gegeben, aber erst Frankreich sie wirklich geschaffen und ausgebildet habe, begegnen also einer ganz ähnlichen Entwicklung wie bei den Osterspielen. Und wie von Frankreich eine Reformbewegung der Kirche ausging, die in der Kluniazenser- und Zisterzienserreform ihren Höhepunkt erreichte und auch für Deutschland maßgebend wurde, so drangen auch von dort die neuen Spiele nach Deutschland und wurden hier selbständig entwickelt.

Aus ursprünglich ganz einfachen Spielen, wie wir sie nur in Frankreich finden, entwickeln sich in Deutschland allmählich durch Heranziehung ursprünglich selbständiger Spiele, wie der von Herodes und von den unschuldigen Kindern, immer kunstvollere Gebilde. Wann die einzelnen geschaffen wurden, läßt sich nicht mit voller Bestimmtheit sagen. Da aber Johannes von Avranches, Erzbischof von Rouen (gest. 1079), in seinem Buche „De ecclesiasticis officiis" (Von den Aufgaben der Kirche) bereits solcher Spiele Erwähnung tut, so muß das älteste uns bekannte Spiel von Rouen, trotzdem es nur in einer späten Fassung bekannt ist, bereits vor diese Zeit fallen; da ferner Gerhoh von Reichersberg um 1160 von der Aufführung von Weihnachtsspielen spricht, in der auch der Darstellung des Sternes, der den Hirten erschien, und des Kindermordes Erwähnung geschieht, so muß das kombinierte Weihnachtsspiel bereits vor dieser Zeit in Deutschland bekannt und aufgeführt worden sein.

Da wir es in Deutschland nur mit späteren und ausgebildeten Spielen zu tun haben, können wir auf die frühere Entwicklungsgeschichte, die uns zu tief nach Frankreich führen würde, nicht eingehen und müssen unsere Aufmerksamkeit den auf deutschem Boden gewachsenen lateinischen Spielen zuwenden. Von solchen besitzen wir einen vollständigen Text nur aus Freising, dann drei Bruchstücke aus Süddeutschland, von denen nur das Einsiedler gedruckt ist, ferner ein Spiel aus Straßburg und eins aus Benediktbeuern; sicher ist viel verloren gegangen. Eine besondere Rolle hat das Wiener Sternspiel, ein Officium stellae, wie es bereits Johann von Avranches kennt. Wenn unser Spiel aber auch die einfachste und kürzeste Form zeigt — es treten nur die drei Magier auf und unterreden sich — so ist doch die Form, in der es uns überliefert ist, Eigentum einer späten Zeit. Das beweisen die gesuchten Namen der Magier, Aureolus, Thureolus, Myrrheolus, ebenso, wie die künstlich gebauten und geteilten zehn leoninischen Hexameter, aus denen das Stück besteht und die so gegliedert sind, daß jeder der drei Magier einen Teil jedes Verses zu singen hat. Ebenso gekünstelt wie die Versabteilung ist der mit astrologischen Anspielungen reich durchsetzte Inhalt. Alles dreht sich um den Stern; seine Bedeutung wird erörtert, die Geschenke werden mystisch gedeutet und zum Schluß wird der Stern als Führer gepriesen, dem die Magier folgen wollen. Auffallend ist, daß damit das Stück schließt; da die Darbringung der Geschenke fehlt, ist es wahrscheinlich, daß wir es hier nur mit einem Bruchstück zu tun haben. Wenn der Stern, was auffällig ist, hier redend eingeführt wird, so weist das auf eine ältere Zeit zurück, wo der Stern vor den Magiern auf einer Stange vorausgetragen wurde und der Sternträger die einführenden ungeteilten drei Hexameter sprach.

Sind die hier auftretenden Personen noch ohne selbständiges Leben und lediglich Typen, so erscheint in dem Freisinger Spiel nicht nur eine auf unbekannte Vorlage zurückgehende Vereinigung aller Elemente, des Magier- und Hirten- und des erweiterten Herodesspiels wie der Tötungsszene, sondern auch ein Spiel, das voll individuellen Lebens ist und die engen Fesseln kirchlicher Aufführung gesprengt hat. Diese Vollendung hat es gewiß erst in Deutschland erhalten. Die Hirtenszene wurde, da sie wenig dramatische Elemente enthielt, bald durch das Magierspiel überwuchert, aber wirkliches Leben brachte doch erst die Einführung des Königs Herodes, der Verkörperung des bösen Prinzips. Sein Verkehr mit den Magiern, mit den Boten und Schriftgelehrten ist ganz persönlich aufgefaßt und durchgeführt. Wie herrisch spricht er mit dem Internuntius (Boten) und dem Waffenträger, wie aufbrausend mit den Schriftgelehrten, die ihm die Kunde bringen, es stehe in den Büchern der Propheten geschrieben, Christus werde in Bethlehem geboren werden; wie höflich und doch voll List und Verschlagenheit mit den Magiern. Zahlreiche Verbindungen mit den aus Frankreich stammenden Texten lassen sich im Freisinger Spiel nachweisen. Wie es uns heute vorliegt, ist es ein in sich abgeschlossenes, in formvollendeten Hexametern abgefaßtes Drama. Zum erstenmal treten die heiligen Personen handelnd und sprechend im Drama auf. Die Scheu, sie in das Getriebe der Welt zu stellen, ist überwunden und damit den Spielen eine weitere Entwicklung ermöglicht, zugleich aber auch der Grund zu einer Verwilderung, zu Possenreißerei und unziemlichen Scherzen gelegt, die keine Scheu vor der Heiligkeit der Personen und des Ortes kennt und schon um 1170 von der gelehrten Äbtissin Herrad von Landsberg bitter beklagt wird.

Das Freisinger Spiel schließt mit dem Befehl des Herodes, die Kinder zu töten. Das forderte fast von selbst auf, das Herodesspiel mit dem „Officium" am Tage der unschuldigen Kinder in Verbindung zu bringen. Das geschah denn auch in Frankreich, während die Freisinger Vorlage das Spiel von den unschuldigen Kindern vollständig umarbeitete, ein Josephspiel mit der Flucht nach Ägypten und der Rückkehr von dort, sowie eine Klage Rachels hinzufügte und dem Ganzen ein Hirtenspiel vorausschickte.

In naher Verwandtschaft zur Vorlage des Freisinger Spiels steht das Einsiedler Bruchstück eines sehr langen Spieles, das auch Beziehungen zum Straßburger Spiel aufweist. Auffallend ist, daß hier an Stelle der Hebammen wieder Knaben getreten sind, wie denn auch im Freisinger Spiel ein Engel einen Teil der sonst den Hebammen zugeteilten Verse übernimmt. Das Straßburger Spiel fällt durch liturgische Angaben auf, bietet aber sonst fast keine Abweichungen von den übrigen zu seiner Gruppe gehörenden Spielen.

Ein groß ausgeführtes lateinisches Weihnachtsspiel hat uns die aus Benediktbeuern stammende, berühmte Handschrift der Carmina burana erhalten. Wie deren Lyrik in die Kreise der Vaganten einführt, so steht auch das Spiel diesen nicht fern. Das sehen wir nicht nur an der Einführung des „Kinderbischofs", der sich aber hier seiner sonst beliebten Scherze enthält, sondern nur als würdiger Vermittler zwischen den Juden und dem hl. Augustinus auftritt, den er dazu bewegt, die Gründe der an einer jungfräulichen Geburt zweifelnden Juden zu widerlegen. Gegen Ende des Stücks zeigt die Handschrift eine arge Verwirrung; Szenen stehen unvermittelt nebeneinander; dazwischen hören wir ein echtes Vagantenlied nebst den Anfangszeilen eines zweiten, das wir aus den Carmina burana kennen, dann wieder eine Anpreisung der Studien, die mit dem Thema gar nichts zu tun hat und auf Vaganteneinflüsse hindeutet. Der breit ausgeführte Anhang stellt Augustinus, begleitet von der Schar der Propheten, und den von Juden umgebenen „Archisynagogus" gegenüber; dann verflacht die Handlung allmählich und endet in einem unlösbaren Wirrwarr, aus dem wir nur soviel entnehmen können, daß wir es in der Szene, wo Maria mit Joseph und ihrem Kinde Ägypten betritt und die Götzenbilder zusammenbrechen, vielleicht mit einer geplanten Fortsetzung aus einem anderen Stücke zu tun haben.

Das Benediktbeurer Spiel ist in mancher Hinsicht interessant. Es will an den Stellen, wo die Juden auftreten, komisch wirken, was dadurch erzielt werden soll, daß der Archisynagoge Kopf und Körper hin und her zu drehen hat; es will Alles auf die Bühne bringen, auch das Unmögliche: Maria legt sich aufs Lager, um Jesum zu gebären, Joseph in würdigem Kleid und langem Bart steht ihr bei, Herodes wird auf der Szene von Würmern zerfressen und als er stirbt, kommen die Teufel und freuen sich über die ihnen verfallene Seele.

Oster- und Weihnachtzyklus waren die beiden Haupttriebe für die Entwicklung des geistlichen Spiels in Deutschland. Daß es daneben auch noch andere Spiele gab, die in der Kirche aufgeführt wurden, wissen wir zum großen Teil nur aus den Berichten von Zeitgenossen; erhalten hat sich nur wenig. So bezeugt eine Schrift Gerhohs von Reichersberg, des Reformpredigers und erbitterten Gegners der kirchenpolitischen Pläne Friedrichs I., daß um 1160 in der Kirche ein Stück aufgeführt wurde, in welchem der Prophet Elias einen Toten auferweckte; Gerhoh, der alle Schauspiele als Teufelswerk bezeichnet, setzt hinzu, Gottes Strafe für solchen Frevel habe sich sofort gezeigt, indem der Darsteller des Toten nicht mehr zum Leben zurückgekehrt sei. Die unechten Corveyer Annalen berichten zum Jahre 1264 über die Aufführung einer Komödie, deren Inhalt die Geschichte des ägyptischen Joseph war. Wir kennen von solchen Stücken eigentlich nur ein Vorauer Fragment (vom Ende des

12. Jahrhunderts), in dessen Mittelpunkte Jakob steht, ohne daß wir mit Sicherheit sagen können, ob es selbständig gedacht oder Teil einer Weihnachtsdarstellung war.

Nur ein allerdings umfangreiches Stück hat sich uns in einer Tegernseer Handschrift erhalten, das Spiel vom Antichrist. Schon der Apostel Paulus hat den Antichrist geweissagt, und alles, was sich über ihn sagen ließ, im 10. Jahrhundert der Mönch Adso von Toul in seinem Buch vom Antichrist zusammengefaßt. Diese Schrift diente dem deutschen Verfasser des Spiels als Quelle. Daß er ihr aber vollkommen selbständig gegenübertrat und nur in den Hauptzügen folgte, ist ein Beweis für seine dichterische Begabung, die sich vor allem auch in der straffen dramatischen Zusammenziehung des weitschichtigen Stoffes bekundet. Was aber besonders ins Gewicht fällt und einen wesentlichen Fortschritt des Dramas bedeutet, ist der Umstand, daß er seine eigene Zeit mit in den Kreis seiner Betrachtung zieht und mit vollem Bewußtsein ein nationaldeutsches Drama schafft, das sich in aller Schärfe gegen französische Anmaßung wendet. Es war um das Jahr 1160, als die politischen Beziehungen zwischen Friedrich Barbarossa und dem Könige von Frankreich sich so zugespitzt hatten, daß man an den Ausbruch eines Krieges zwischen beiden Reichen denken konnte. Zugleich hatten sich die kirchlichen Zustände Deutschlands verschlechtert, die Verweltlichung des Klerus nahm zu, und überall erhoben sich Prediger, die eine Reform der Geistlichkeit verlangten, am schärfsten vielleicht Gerhoh von Reichersberg. Auch gegen diese Bestrebungen, in denen er nur Zelotismus und Herrschsucht erkennt, nimmt der Verfasser des „Antichrist" Stellung. Seinen Namen kennen wir ebensowenig wie seinen Bildungsgang; nur seinem Werke entnehmen wir, daß er ein Mann gewesen, der die Bildung seiner Zeit ganz in sich aufgenommen hatte, die Gebräuche bei Hof und in den Kanzleien wohl kannte und vielleicht als Weltgeistlicher in irgendeiner bischöflichen Schreibstube tätig war. Jedenfalls ist er ein warmer Anhänger Kaiser Rotbarts und ein Gegner jener Reformbestrebungen. Sein Stück verrät den genauen Kenner der Bibel fast in jeder Zeile und versucht zum ersten Male Allegorien zu verkörpern. Das Heidentum tritt mit dem König von Babylon auf und preist die Vielgötterei, da der Glaube an einen Gott gegen die Logik streite; es folgt die Synagoge mit Juden im Gefolge, die Gott preist und sich gegen den Glauben an Christus wendet; die Kirche, begleitet von Justitia und Misericordia (Gerechtigkeit und Mitleid), dem Papste und dem römischen Kaiser, tritt auf und singt ein Loblied auf den Glauben, dem der Chor antwortet. Die Könige von Frankreich, Griechenland und Jerusalem erscheinen und der Kaiser läßt sie durch Boten auffordern, sich ihm zu unterwerfen. Die Griechen und der König von Jerusalem tun dies, nur

der König von Frankreich weigert sich und stützt sich auf die Rechte seiner Vorfahren, so daß der Kaiser, um seinen Stolz zu brechen, ihn bekämpfen muß. Dann nimmt er den Besiegten als Lehensmann in Gnaden auf und vereinigt die ganze Christenheit unter deutscher Herrschaft, überwindet auch den widerspenstigen König von Babylon, betritt den Tempel von Jerusalem, legt seine Krone und das Zepter am Altare nieder und kehrt heim. Jetzt glaubt der Antichrist seine Zeit gekommen: während Kirche, Juden- und Heidentum abwechselnd Gesänge anstimmen, ziehen die Hypokriten (Heuchler) und die Häresis (Ketzerei) schweigend ein; ihnen folgt der Antichrist, der singend verkündet, seine Herrschaft habe begonnen. Hypokrisis und Häresis begrüßen ihn, die Hypokriten hoffen durch ihn die weltlichen Prälaten und die Kleriker stürzen zu können und versprechen dem Antichrist den Sieg. Mit ihrer Hilfe besteigt er den Thron im Tempel, aus dem sich die Kirche, geschmäht und geschlagen, zum apostolischen Stuhle zurückziehen muß. Der Antichrist schickt seine Boten an die Könige, mit dem Befehl, ihm zu huldigen; der von Griechenland unterwirft sich, durch Drohungen erschreckt; der von Frankreich läßt sich durch Geschenke gewinnen und wird als einziger vom Antichrist mit einem Kusse empfangen; nur der deutsche Kaiser weigert sich, zu gehorchen und besiegt die Scharen des Antichrists; aber die Wunder, die dieser wirkt, indem er einen Lahmen und einen Pestkranken heilt und einen Toten zum Leben erweckt, bewegen auch ihn, dem Antichrist zu huldigen, der dann den König von Babylon besiegt und die Propheten Enoch und Elias töten läßt. Aber als der Antichrist eben seinen Triumph feiern will, ertönt ein Getöse über seinem Haupte; er stürzt nieder und die Kirche triumphiert . . .

Terenz-Renaissance

So bekannt auch den Gebildeten der karolingischen und sächsischen Kaiserzeit die Werke des Terenz gewesen sind — an den Domschulen zu Speyer, Paderborn und anderwärts zählten seine Werke im 10. Jahrhundert zu den beliebten Schulbüchern, wie im 11. in Hersfeld —, so fleißig man sie auch während des ganzen Mittelalters las und abschrieb, die Erkenntnis des Wesens der Komödie blieb doch recht bescheiden. Den Unterschied zwischen Komödie und Tragödie kannte man kaum; um allen Schwierigkeiten zu begegnen, erneuerte man den plautinischen Ausdruck Tragicokomödie. Im allgemeinen war man auf weltliche (selbst auf geistliche, vgl. S. 119) Schauspiele nicht gut zu sprechen. Alkuin, der wissenschaftliche Beirat Karls d. Gr., warnt den ehemaligen Zögling der kaiserlichen Hofschule Angilbert vor Schauspielen und schreibt dem Bischof Higbald von Lindisfarne: „Besser ist es, daß Arme von Deinem Tische essen

als Gaukler", ja die Kirche hat in Konzil- und Synodalbeschlüssen während des ganzen Mittelalters den Geistlichen immer wieder den Besuch von Schauspielen und besonders die Mitwirkung bei ihnen aufs strengste verboten. Paulus Diaconus ist ein Gegner der Komödien und Tragödien, weil sie den Geist der Menschen zu Schlechtem und Schädlichem anreizen; dem gelehrten Gerbert (gest. als Papst Silvester 1003), der seine Briefe mit Terenzzitaten schmückt, schreibt Papst Leo VIII., die Kirche brauche weder Plato, Virgil, Terenz noch die übrige Herde der Philosophen, und Papst Innozenz III. fordert 1207 vom Erzbischof von Gnesen, daß er Theateraufführungen in den Kirchen abschaffe, weil durch diese leichtfertigen, häufig von obszönen Gesten begleiteten Spiele die geistliche Würde erniedrigt werde. Natürlich decken sich da Theorie und Praxis nicht immer.

Seit dem 11. Jahrhundert wird jedenfalls die Kenntnis des Terenz in Deutschland immer geringer; zwar hören wir noch von einzelnen Männern, die seine Werke lasen, von einzelnen Schulen, wie der von Erfurt, wo er noch als Schulautor galt, aber die Handschriften seiner Werke in den Klosterbibliotheken begannen ein ruhiges Leben zu genießen. Selbst ein so ausgezeichneter Polyhistor wie Vinzenz von Beauvais, der noch des Terenz Werke kennt und Stellen aus ihnen zitiert, hat doch von der Bedeutung des Dichters kaum mehr eine Ahnung; den Zeitgenossen war er zum Prosaschriftsteller geworden, die Kenntnis seiner kunstvollen Metrik gänzlich verloren. Vergeblich wies der Scholastikus Wernher III. von Tegernsee auf die Schönheit der Sprache eines Cicero, Macrobius, Sallust und Terenz hin, die man sich zum Vorbilde nehmen müsse statt eines Alberich von Montecassino; Terenz fiel immer mehr der Vergessenheit anheim. Erst als die Konzilien zu Konstanz und Basel die Jünger des italienischen Humanismus nach Deutschland führten, wo sie in unseren Klosterbüchereien nach unbekannten Schätzen der klassischen Literatur forschen konnten, erst als Giovanni Aurispa 1433 in Mainz den verloren geglaubten Terenzkommentar des Donatus fand und nach Italien verschleppte, wurde das Interesse an Terenz in Deutschland wieder lebhafter. Hier war es namentlich Eneas Silvius (Piccolomini, gest. als Papst Pius II. 1464), der viel für die neue Verbreitung des lateinischen Komödiendichters tat; er wies in Briefen und Traktaten immer wieder auf ihn hin; Terenzhandschriften in Wien, Klosterneuburg, Rostock und Preßburg gehen unmittelbar auf ihn und seine Freunde zurück und um die Mitte des 15. Jahrhunderts steht Terenz wieder im Vordergrund des gelehrten Interesses. In Heidelberg und anderwärts kauft man Handschriften seiner Werke; in Wien, Leipzig, Heilbronn und Nürnberg beginnt man ihn in Vorlesungen zu erläutern und deutsche Studenten, die aus Italien zurückkehren, bringen Handschriften des Dichters in ihre Heimat, wo die junge Humanisten-

generation den Komödien des Terenz in ihren Büchersammlungen einen hervorragenden Platz einräumt. Erasmus von Rotterdam prägt den Ausspruch: Ohne Terenz ist noch niemand ein guter Lateiner geworden, und nennt ihn den besten Kenner der lateinischen Umgangssprache, ein Satz, der uns fast zum Überdruß von allen Seiten entgegentönt. Formelles, grammatikalisches Interesse war es also in erster Linie, das sein Studium in den Lateinschulen empfahl; dazu gesellte sich noch ein zweites, ein moralisch-pädagogisches, dessen Berechtigung uns heute nicht recht einleuchten will; man glaubte, seine Stücke würden erziehend auf die Jugend einwirken. Auch die Reformation förderte die Terenzlektüre. Melanchthon hatte schon mit 19 Jahren 1516 seine erste Terenzausgabe in Tübingen erscheinen lassen, in der er darauf hinwies, wie dieser Poet uns trefflichste Muster bürgerlicher Gesittung biete, und in den von ihm abgefaßten oder beeinflußten Schulordnungen auf die hohe Bedeutung des Terenzstudiums aufmerksam gemacht. In seiner Privatschule mußten die Knaben täglich 10 Verse aus Terenz auswendig lernen, und seit 1524 ließ er auch Stücke des Terenz von seinen Schülern aufführen, ein Beispiel, das auf lange hinaus maßgebend für die Lateinschulen Deutschlands bleiben sollte. Auch Luther ist ein Freund des Terenz; nur will er seine Komödien nicht in die deutsche Sprache übersetzt sehen, die sei dafür zu rauh. Johann Sturm, der große Straßburger Pädagoge, rühmt wie Melanchthon des Dichters reine und echt römische Sprache und räumt ihm nach Cicero die erste Stelle ein. Terenz ist ebenso Muster für elegantes Lateinsprechen, wie Cicero für das Lateinschreiben, sagt die Görlitzer Schulordnung von 1566, und ähnlich preisen ihn andere Lehrpläne; so rühmt die Breslauer Schulordnung 1570 aus langjähriger Erfahrung, „das viel Ingenia, so man weder mit worten noch rutten zur Lehre hat bringen können, die sind also durch lustige Aktion der Personen in Comoediis bewogen worden, das sie zu den studiis ein lust gewonnen haben.“ Zwar fehlte es nicht an Bedenken, ob es angezeigt sei, die oft recht derben Szenen von Kupplern, Dirnen und Schmarotzern durch Studenten für ihre Altersgenossen darstellen zu lassen; schon das Manuale scholarium, das älteste Schülergespräch Deutschlands, weist auf die Laszivität der Komödien hin und eine Reihe von Schulordnungen, wie die Brandenburger von 1564 verlangt bei Aufführung von Komödien in den Schulen, daß sie frei von jeder Obszönität seien; hier freilich offenbart sich eine Änderung der Denkweise, des Geschmacks: der Inhalt der Komödien sei der hl. Schrift entnommen, das „Argument“ der Handlung keusch. Wir werden darauf noch zurückkommen müssen.

Zunächst sehen wir in Deutschland, abgesehen von vereinzelten „Translatzen“ (vgl. S. 50, auch 101), eine Fülle von Terenzausgaben emporschießen; vom Jahre 1470 an, wo in Straßburg die auf deutschem Boden erste erschien,

folgen die Ausgaben einander in ununterbrochener Reihe, zum Teil bloß Unternehmungen kluger Verleger, aber auch solche, die von Gelehrten veranlaßt, in den Scholien eine Fülle von Erklärungen zum Text bringen, sprichwörtliche Redensarten einflechten und schwere Stellen durch deutsche Übersetzung dem Schüler nahe bringen. Denn die Meinung obsiegt, daß Terenz trefflich geeignet sei, die Sitten, Meinungen, ja das ganze Leben der Menschen kennen zu lernen und daß man aus seinen Werken den schmählichen Untergang des Lasterhaften, aber auch den endlichen Sieg der Tugend deutlich ersehen könne.

Aus solchen pädagogischen Betrachtungen heraus erklären sich die zahlreichen Aufführungen des Terenz, denen wir zunächst an den Universitäten, bald aber auch und in erhöhtem Maße an den überall vorhandenen oder neu eröffneten Lateinschulen Deutschlands begegnen. Ausdrücklich betont die Zwickauer Schulordnung von 1523, solche Aufführung habe nicht nur den Zweck, das Gedächtnis zu stärken und den Schüler in der Aussprache des Lateinischen zu üben, sie verschaffe ihm auch eine größere Geschmeidigkeit des Körpers, leichtere und bessere Umgangsformen. Außerdem sollte dadurch das Interesse der Bürgerschaft, die den Darstellungen beiwohnte, an der Schule gefördert, das Volk mit ihr in engere Fühlung gebracht werden.

Süddeutschland geht mit den Aufführungen von Stücken des Terenz voran. 1486 hören wir von einer Aufführung des Eunuchus in Wien, zu gleicher Zeit auch in Erfurt. Als Konrad Celtes in Wien an die Spitze eines „Dichterkollegiums" trat, erhielt die Begeisterung für Terenz neue Nahrung; 1502 spielte man wieder dasselbe Stück des Terenz und der Stolz, mit dem der Rektor der Universität dieses, wie er sagt, bisher von niemandem gesehene Schauspiel in den Annalen der Universität verzeichnet, spiegelt zugleich die Freude wieder, mit der man das Wiedererwachen klassischer Studien in Österreich begrüßte. Sachsen folgte bald. Und so stark wirken hier die Terenzaufführungen, daß das Land den Ruhm für sich in Anspruch nehmen darf, die lateinische Schulkomödie in Deutschland begründet zu haben. Schon 1515 wird Terenz hier aufgeführt und die sächsische Schulordnung von 1540 bestimmt, daß des Dichters Werke nebst einigen Komödien des Plautus von Knaben gespielt werden sollen. Auch in Breslau wird schon 1500 von Laurentius Corvinus der „Eunuch" vor den versammelten Domherren gespielt, zwei Jahre später des Plautus Aulularia. Rasch folgen die übrigen deutschen Städte; überall in Mitteldeutschland und bald auch im Norden des Reichs wird Terenz aufgeführt (vgl. S. 56), die Begeisterung für ihn ist so groß, daß Friedrich der Weise in Wittenberg sogar eine eigene Professur für die Erklärung seiner Werke schafft. Aus solchen Aufführungen erwachsen allmählich die neulateinischen Schulkomödien.

Terenz gegenüber tritt Plautus weit in den Hintergrund. Die Gründe hierfür lagen einerseits in seiner schwer verständlichen, mit selten gebrauchten Wörtern überladenen Sprache, andrerseits in dem Inhalte der Stücke, die sogar das in Deutschland zulässige Maß an Laszivität überschritten. Selbst das Interesse, das die durch den berühmten Nicolaus Cusanus auf deutschem Boden entdeckten und nach Italien verkauften plautinischen Komödien dort erweckten, flaute in Deutschland bald wieder ab. Immerhin fand auch er Anhänger und Nachfolger. Wimpheling will Komödien wie die Aulularia und den Stychus zur Aufführung zulassen, weil in ihnen weniger von Liebe die Rede sei; auch Erasmus will die Stücke, die keine Obszönitäten enthalten, für die Aufführung frei geben. Doch hören wir verhältnismäßig selten von Plautusaufführungen; so wurde 1549 sein Miles gloriosus (Militärischer Prahlhans) in Prag gespielt, wobei es allerdings Professor Collinus für notwendig hielt, die Aufführung dadurch zu entschuldigen, daß die Komödie vor allem wegen der Einübung seltener plautinischer Wörter von Wert sei.

Noch geringer war das Interesse an Senecas Tragödien. Das Mittelalter hatte ihn fast ganz vergessen und selbst die Frühzeit des Humanismus war seiner Aufnahme nicht besonders günstig, trotzdem die Briefe des Eneas Silvius auch seiner wiederholt gedenken und ihn zitieren; erst gegen Ende des 15. Jahrhunderts wendet man ihm erneute Aufmerksamkeit zu.

Aber man blieb bei der Aufführung von klassischen Stücken römischer Dichter nicht stehen; dichterisch veranlagte Männer mußte es reizen, sich in ähnlicher Weise zu betätigen wie die Dichter des Altertums. Sie wagten den Versuch, ihre eigenen Stücke, die in Anlehnung an ihre Vorbilder entstanden waren, den Studenten und der Bürgerschaft vorzustellen; so wurde die Begeisterung für das klassische Altertum in Deutschland und hier zuerst zur Schöpferin eines neuen Dramas, das sich fast in allen Punkten vom Drama, das man bisher gekannt hatte, wesentlich unterschied.

Humanistendrama

Zunächst war man sich freilich des rechten Weges nicht bewußt. Man betrachtete schon Dialoge ohne irgendwelchen dramatischen Kern als Dramen und forderte am Schluß den Beifall des Publikums. Solche Dialoge finden wir schon frühzeitig; zu den ältesten mag ein Dialogus (1456) des Johannes Tröster gehören, eines Schreibers in der kaiserlichen Kanzlei in Wien, in welchem sich der von Liebe geplagte Philostratus an seinen Freund Eudion wendet mit der Bitte, ihm ein Heilmittel gegen die Liebe zu verschaffen. Einen Dialog, der die Geschichte von den Schwaben behandelt, die sich vor einem

Hasen fürchten und ihn für ein Ungeheuer halten, bis sie endlich über ihren Irrtum aufgeklärt werden, enthält eine aus Tegernsee stammende Handschrift, deren Zusätze beweisen, daß der Dialog nicht nur gelesen, sondern auch kommentiert wurde; hier sind es wenigstens vier Personen, die sich unterhalten, nicht wie bei Tröster nur zwei; von dramatischer Bewegung aber hier wie dort keine Spur. Wie in Zeiten des Übergangs alle Grenzen unsicher werden, so auch hier die zwischen Dialog und Drama; wir haben also nur die Möglichkeit, die Werke der Humanisten, insofern sie an klassische Muster sich lehnen und als Dramen gelten wollen, zu überblicken und dürfen dabei nicht vergessen, daß selbst so prosaische Stilübungen wie die Colloquia (Gespräche) des Erasmus aufgeführt werden konnten. Bei den hier in Betracht kommenden Werken sehen wir nach zwei Seiten hin fremde Einflüsse sich geltend machen, die den „Dramen" einen bestimmten Charakter verleihen: die Nachwirkung Lukians, der die zahlreichen Allegorien nebst dem Auftreten der ganzen klassischen Götterwelt verschuldet hat, und die starke Tradition des deutschen Fastnachtsspiels (vgl. S. 35 ff.), das eine Reihe volkstümlicher Elemente dem lateinischen Drama zuführt — ich erinnere nur an Reuchlins Henno und Wimphelings Stilpho —, Gerichtsverhandlungen bevorzugt und die lustige Person, dit sich mit dem protzenden Thraso und dem gefräßigen Gnatho der klassischen Komödie vereinigt, auch in lateinischer Sprache sich austollen läßt, wodurch die Humanistenkomödie dem Volksleben sich zu nähern sucht, wenn sie auch die Kluft nicht zu überbrücken vermag, die sich durch Anwendung einer der großen Masse der Zuschauer fremden Sprache auftut. Aus diesem Grunde haben wir die später so häufig vorkommenden Inhaltsangaben einzelner Akte oder des Prologs in deutscher Sprache zu erklären; man suchte dem des Lateinischen unkundigen Teile des Publikums wenigstens im allgemeinen das Verständnis der Vorgänge auf der Bühne zu erschließen, was dann in weiterer Folge zu vollständig deutschen Dramen führen mußte. Die neue Zeit kündigt sich auch darin an, daß ihre gelehrten Poeten mit der deutschen Vergangenheit vollkommen gebrochen haben; so viel Dramatisches ihnen auch die deutsche Heldensage, Nibelungenlied etwa und Kudrun hätten bieten können, so lebendig sie in den niederen Schichten des Volkes war, das noch immer von Dietrich von Bern und anderen Helden der Vorzeit sang — das lateinische, aber auch das deutsche Drama dieser Zeit hat jedes Verständnis für diese großen Überlieferungen verloren. Es war eine harte, nüchterne, nur dem Nützlichen zugewandte Zeit, die alle Romantik eingebüßt hatte und, als die Reformation kam, fast nur für religiöse Fragen Interesse behielt, für die ja der Boden schon ein Jahrhundert früher durch die Hussitenkämpfe vorbereitet worden war. Selten nur hebt sich das neulateinische Drama zu freierer Auffassung empor; es ver-

langt als Grundlage für sein Schaffen historisch beglaubigte Tatsachen, als die in erster Linie die Erzählungen des alten Testaments in Betracht kommen, denen gegenüber die des neuen Testaments in den Hintergrund gedrängt werden: eine Erscheinung, zu der die Entwicklungsgeschichte des Kirchenliedes dieser Zeit ein Seitenstück bietet. Vom neuen Testament drängte auch die Scheu ab, Christum als Erwachsenen handelnd auftreten zu lassen, die Macropedius in seinem Lazarus (1541) als wohl begründet erklärt, dann wohl auch der Umstand, daß durch die mittelalterlichen Passionsspiele das dramatische Interesse an der Person Christi bereits ausgeschöpft erscheinen mochte. Vereinzelte Dramatiker stellen zwar Jesus in den Mittelpunkt einer Handlung, aber ihre Werke sind auffallend belanglos; nur die Parabeln und Gleichnisse des neuen Testaments wurden wiederholt und nicht unglücklich zu dramatischen Darstellungen herangezogen.

Je weiter das 16. Jahrhundert vorschreitet, um so stärker treten die Ewigkeitswerte religiöser Dichtung in den Hintergrund und an deren Stelle Parteidramen, die den Vertreter einer religiösen Andersmeinung mit schärfsten und oft unflätigsten Mitteln bekämpfen; Erbauung und tieferes Ergreifen religiöser Fragen und Rätsel wird man hier vergeblich suchen. Nur formell gewahren wir eine Entwicklung. Man beginnt sich doch allmählich mit den Grundgesetzen des Dramas zu beschäftigen, sucht Form und Inhalt besser miteinander in Einklang zu bringen, dem Ganzen einen einheitlichen, künstlerischen Aufbau zu geben, Spannung zu erwecken, den Reiz der Handlung durch Hereinziehung gegensätzlicher Gestalten zu erhöhen; alles vorderhand nur Anfänge, aber Anfänge einer gesunden Entwicklung.

Ein Lob wird man den ersten deutschen Humanisten nicht vorenthalten dürfen: daß sie nicht in Bewunderung der alten Dichter verknöcherten und, den Blick nur rückwärts gewandt, den Fragen ihrer Gegenwart kein Verständnis entgegengebracht hätten; im Gegenteil. Gerade in der Frühzeit des deutschen Humanismus sehen wir seine Vertreter zu allen Zeitfragen Stellung nehmen und sie beleuchten; mit gespannter Aufmerksamkeit verfolgen sie die Entwicklung der politischen und kulturellen Verhältnisse in der Heimat und versuchen als getreue Eckharte warnend und beratend ihre Stimme zu erheben, bald im vollsten Ernst, bald mit Witz und Satire und Ironie. Erst als die Schulkomödie in Deutschland überwuchert, hören die Stücke auf, sich allgemeinen Fragen zuzuwenden; das Drama scheint nur mehr zu dem Zwecke vorhanden, der Schule seine Dienste zu widmen.

Schon das erste Werk, das wir einem deutschen Humanisten verdanken, Jakob Wimphelings (gest. 1528) Stilpho (1480) ist ein Programm. Es will für die Bedeutung der Wissenschaften eintreten gegenüber der Unwissenheit, die

so viele, namentlich die Geistlichkeit der Zeit, brandmarkte. Zwei angehende Geistliche treten einander gegenüber, Stilpho, der auf dem gewöhnlichen Wege der Protektion seinen Weg zu machen hofft und in dem Frohgefühle, wertvolle Empfehlungsschreiben in der Tasche zu haben, die besser seien als Gelehrsamkeit, diese an seinem Jugendfreunde Vincentius verspotten zu dürfen glaubt; dieser aber hat die Studienjahre fleißig ausgenützt, um sich auf den Beruf eines Seelsorgers und Volksberaters mit ganzem Ernste vorzubereiten. Stilpho wird in seiner Hohlheit entlarvt, die erhofften Pfründen gehen ihm verloren und er kann am Schlusse froh sein, ein Schweinehirt zu werden, da er zum Hirten seines Volkes in keiner Weise taugt, während der andere dank seiner Gelehrsamkeit von Stufe zu Stufe steigt und schließlich Bischof wird. Sehr bezeichnend, daß Wimpheling dieses Stück in eine Rede eingeflochten hat, die er als Vertreter des Kanzlers der Universität Heidelberg an die zu promovierenden Baccalaureen zu halten hatte. Gewiß leuchtet auch hier die didaktische Absicht des Stückes vor; aber es stellt uns zugleich den Kampf der neuen Anschauungen gegen die verrottete scholastische Richtung dar, der nun mit voller Kraft geführt werden sollte. Daß in dem Stücke Anspielungen auf wirkliche Verhältnisse der Zeit vorkamen, die uns heute zum Teil nicht mehr ganz verständlich sind, mochte es gerade den damaligen Zuschauern reizvoll erscheinen lassen und begreiflichen Jubel hier, Erbitterung dort hervorrufen. Stilpho ist eine satirische Kampfansage der neuen Zeit an die alte. In Anlehnung an die italienische Humanistenkomödie und unter Benutzung Terenzischer Redewendungen entstanden, kennzeichnet er die Frische des Kampfes, wenn er auch selbst nicht den Anspruch erhebt, eine Komödie im Sinne der Alten zu sein. Wir werden Dramen, die einen ähnlichen Zweck verfolgen, noch später begegnen. Wenn dem Stück Wimphelings nicht der Erfolg ward, den der Verfasser vielleicht selbst erhofft hatte, lag dies wohl auch daran, daß es erst 1494 nach einer Überarbeitung durch den Verfasser gedruckt wurde, also zu einer Zeit, da der neue Weg, auf den es hingewiesen hatte, bereits gangbar geworden war.

Die bedeutendste Satire aber, die von den Humanisten gegen die Gegner der neuen Bewegung geschrieben wurde, ist der Eccius dedolatus (1520), als dessen Verfasser man lange Zeit Wilibald Pirkheimer ansah, bis erst jüngst ein Landsmann Reuchlins, der Pforzheimer Nikolaus Gerbel (gest. 1560) als Verfasser nachgewiesen worden ist. Obwohl nur ein Dialog, atmet der „Eccius" doch durchaus dramatisches Leben. Man hat ihn den Schriften einreihen wollen, die für Luther Partei ergriffen; er ist vielmehr eine humanistische Kampfschrift, gegen Johann Eck als Hauptvertreter der Scholastik gerichtet. Daß der Dialog kein Kampfaufruf für Luther ist, geht daraus hervor, daß der Gegner Ecks in dem Stück ausdrücklich erklärt, er sei weder Lutheraner noch

Eckianer, sondern ein Christ, dessen höchstes Gut die bonae litterae (die schönen Wissenschaften) seien. Das Stück stellt dar, wie Eck in Ingolstadt krank liegt und großen Durst leidet, den sein Diener vergeblich durch eifrig herbeigeholte Kannen Weins zu bekämpfen sucht. Ecks Freunde, die den Kranken besuchen, raten daher, einen Arzt aus Leipzig kommen zu lassen. Die Hexe Canidia erklärt sich zur Überbringung eines Briefes dorthin bereit. Der Arzt kommt, der Kranke meint, er habe sich zu sehr angestrengt, weshalb ihm der Arzt Brechmittel eingibt, infolge deren der Kranke eine Menge von Schriften, die er in den letzten Jahren unverdaut in sich aufgenommen, erbricht. Damit ist er gerettet. Die Satire ist derb, was dem Charakter der Zeit entspricht; sie ist aber auch voll humanistischer Ironie, die sie weit über ähnliche Erzeugnisse der Zeit erhebt. Von Sebastian Brant rührt wohl die Idee der Operation her, manche anderen Züge erinnern an die berühmten „Dunkelmännerbriefe", an deren Abfassung auch Gerbel beteiligt war; als Ganzes genommen aber ist die Satire unübertroffen und eines der glänzendsten Zeugnisse humanistischer Polemik.

Politische Fragen der Zeit behandeln andere Dichter. Seit Konstantinopel 1453 in die Hände der Türken gefallen war, hatten einsichtige Männer nicht aufgehört, der großen Gefahr, die abendländischer Kultur von den Türken drohte, entgegenzuarbeiten und alle Fürsten der Christenheit zu geschlossenem Vorgehen gegen den gemeinsamen Feind zu veranlassen. Noch als Eneas Silvius in Deutschland weilte, hatte er in diesem Sinne zu wirken versucht; als Kardinal wollte er den Papst Calixtus III. zu einem Türkenzug bestimmen, und als Papst hatte er selbst solch eine Expedition vorbereitet, als ihn der Tod ereilte. In Italien, wohin deutsche Studenten so gern zogen, mußten sie die literarischen Schätze bewundern, die aus Konstantinopel herübergerettet worden waren, und den Verlust jener beklagen, die durch den Türkeneinfall und den Untergang so mancher mit Handschriften beladener Schiffe für immer verloren gegangen waren; Sebast. Brant schrieb ein Gedicht von dem Schrecken, den der mächtige Türke überall verbreite und Wimpheling verfaßte einen Dialog über einen verhofften Türkenkrieg (vgl. auch S. 45). Nun bemächtigte sich Jakob Locher (1471—1528), genannt Philomusus, der Frage. Er hatte bereits im Jahre 1495 in seiner in Freiburg verfaßten Historia de rege Franciae eine politische Frage, den Kampf Karls VIII. von Frankreich um Neapel, behandelt; dies Stück war eher eine Reihe von Dialogen als ein Drama und zerfiel in 5 Akte, von denen jeder, ausgenommen der 4., mit einem Chorgesang schloß, woraus der Verfasser die Berechtigung ableitete, es eine Tragödie zu nennen. Jetzt kam er mit einem neuen Werk, das er 1497 auf dem Gymnasium zu Freiburg aufführen ließ, mit seiner Tragedia de Thurcis

et Suldano. Wieder ein Stück von 5 Akten mit abschließenden Chorliedern, wieder mehr dialogisch als dramatisch. Was uns vor allem interessiert, ist die Begeisterung, mit der Locher, der 1495 von Kaiser Maximilian zum Dichter gekrönt worden war, die Fürsten der christlichen Welt, zumal den Kaiser zum Kampf gegen den Türken aufruft, und die Zuversicht auf glänzenden Sieg, den er auch am Schluß des 5. Aktes durch die Fama verkünden läßt. Diese Begeisterung drängte ihn dazu, 1502 noch einmal das gleiche Thema dramatisch zu behandeln und in Ingolstadt, wohin er 1498 als Professor der Dichtkunst berufen worden war, aufführen zu lassen. Es wurde gewiß mit Beifall begrüßt, da es in den folgenden Jahren wiederholt, auch in Freiburg aufgeführt und gedruckt wurde und noch 1522 in Krakau eine Neuaufführung (vor König Sigismund I.) und einen Neudruck erlebte.

Als einen Nachhall der Türkendramen haben wir die Tragödie des früh (vor 1548) verstorbenen Johann Prasinus, Sekretärs des gelehrten Wiener Bischofs Nausea, zu betrachten; nach des Verfassers Tode wurde sein Stück von dem Wiener Schulmeister Wolfg. Schmeltzl unter dem Titel Philaemus (der Blutgierige) veröffentlicht. Das Drama stellt dar, wie der Tyrann Philaemus Irene samt ihren Töchtern Threstia und Paedia aus seinem Reiche vertrieben hat. Seine Beraterin ist Diabole, eine Teufelin, die mit allen Zauberkünsten vertraut ist; vergeblich versucht Pronoea zu warnen. Thrasybulus und Pammachius rüsten ein Heer gegen den Tyrannen, um der verjagten Mutter und deren Töchtern zu ihrem Recht zu verhelfen, während Diabole zu Mars eilt, um dessen Hilfe zu erbitten; aber des Königs Sohn lehnt sich gegen seinen Vater auf und geht dabei zugrunde. Mars erscheint und damit endet das Stück, ohne daß wir sagen könnten, ob es wirklich vollendet oder nur ein Bruchstück ist.

Hier stehen wir schon ganz im Banne der Allegorie, die in Wien frühzeitig im Drama zur Geltung kommt und sich lange behauptet; daß sie auf Lukian zurückgeht, haben wir bereits erwähnt. Zuerst begegnet sie uns in einem Drama des Konrad Celtes (1459—1508), das am 1. März 1501 in Linz in Gegenwart der Kaiserin Bianca und des Herzogs von Mailand aufgeführt wurde. Auserlesene Humanisten, wie Celtes selbst, Petrus Bonomus aus Triest, Vincentius Longinus aus Schlesien und der kaiserliche Sekretär Grünpeck waren unter den Darstellern. Der Ludus Dianae (Diana-Spiel), wie Celtes sein Stück benannte, zerfällt in fünf Akte, deren jeder mit Gesängen und Tänzen beschlossen wird, und hat fast keine Handlung; er könnte ebensogut ein Dialog genannt werden. Diana begrüßt, von Merkur eingeführt, umgeben von ihren Nymphen, den Kaiser. Im 2. Akt kommt Silvanus zur Huldigung herbei; auch Bacchus (gespielt von Longinus) huldigt im 3. Akt dem Kaiser und bittet

um den Dichterlorbeer, der ihm wirklich zuteil wird. Im 4. Akt ergibt das Auftreten des trunkenen Silen eine komische Wirkung; im 5., der alle Darsteller auf der Bühne vereint, hält Diana eine Anrede an die Kaiserin und wünscht ihr viele Söhne. Celtes blieb der eingeschlagenen Richtung treu; auch seine Rhapsodia de laudibus et victoria Maximiliani de Boemanis (Lied von Ruhm und Sieg M.s über die Böhmen), in der er einen Sieg Maximilians (bei Regensburg 1504) feierte und die er in Gegenwart des Kaisers von Schülern der Universität aufführen ließ, ist eine Allegorie von noch geringerem dramatischen Gehalt als der Ludus. Wieder schart sich eine Menge antiker Göttergestalten um den Kaiser, der auch hier in Person auftritt, und huldigt ihm; aber im wesentlichen sind es doch nur Chorgesänge und Tänze, die einer schaulustigen Menge geboten werden, nur lose durch Dialoge zusammengehalten, Vorläufer ebensogut der Jesuitenkomödie wie des Balletts und der Oper. Die Türkengefahr spielt auch hier ihre Rolle; die Musen wünschen dem Kaiser, er möge die Türken ebenso besiegen, wie soeben die Böhmen. Auch bei dem nächsten (verlorenen) Spiele des Celtes, das er 1506 zur Ankunft des Kaisers in Wien schrieb, hat es sich, wie einem Stiche Hans Burgkmairs zu entnehmen, wieder um eine Allegorie gehandelt.

Schon 1497 hatte Josef **Grünpeck** (gest. nach 1530), den wir bereits kennen, für die Ankunft des Kaisers in Augsburg ein allegorisches Drama gedichtet, das eigentlich nichts anderes ist als eine der besonders in den deutschen Fastnachtsspielen (vgl. S. 38) beliebten Gerichtsszenen. Virtus, die Tugend, wird beständig von ihrer Feindin, der Weltlust, hier Fallacicaptrix genannt, verfolgt und kommt bei ihrer fluchtartigen Wanderung endlich auch nach Augsburg, wo der Kaiser sich aufhält. Ihn bitten die beiden um eine Entscheidung in ihrem Streit. Er setzt einen Gerichtshof ein, vor dem sie ihre Vorzüge herausstreichen, bis sich der Kaiser für die Tugend entscheidet und die Weltlust von seinem Hofe verbannt. Diesen Gedanken griff Johannes **Pinicianus** auf, als er 1510, wieder in Gegenwart des Kaisers, einen Prosadialog aufführen ließ, worin Karl von Burgund, der zehnjährige Enkel des Kaisers, der sich in einem Walde verirrt hat, an einem Scheidewege vor die Wahl gestellt wird, sich für Virtus oder Voluptas zu entscheiden. Er schwankt, aber als ihn Virtus an die großen Männer des Altertums erinnert, die ihr nachgestrebt, wählt auch er sie als sein Vorbild. Und dieses Streitgedicht eutsprach so sehr dem Geschmacke der Zeit, daß sein Thema 1515 wieder auf die Bühne gebracht wurde. Diesmal war es Benedictus **Chelidonius** (gest. als Abt des Wiener Schottenklosters 1521), der den Streit zwischen Wollust und Tugend dramatisch bearbeitete und in Gegenwart des Kardinals Lang und der Königin Maria von Ungarn von adeligen „Schotten"-Gymnasiasten zur Aufführung

bringen ließ. Die Musik schrieb der Wiener Komponist Jakob Diamond. Das Ganze ist in Hexametern abgefaßt, das Ende der Akte bezeichnen Chorgesänge in sapphischen Strophen. Das Stück ist reicher an Personen, als sonst üblich. Pallas repräsentiert hier die Tugend, Venus das Laster. Diese, von Satan unterstützt, klagt über den schlechten Absatz ihrer Waren, selbst Cupidos Pfeile seien wirkungslos. Die Göttinnen übertragen nun die Entscheidung dem Erzherzog Karl, der alsbald eine Reihe von Heldentaten verrichtet. Der dritte Akt bringt das Urteil zugunsten der Pallas, die aber bescheiden den Lorbeer dem Erzherzog abtritt. Der nachmals im Schuldrama so beliebte Teufel holt nun Venus mit ihrem Gefolge. Eingeleitet wurde das Stück durch eine deutsche Heroldsrede.

Auch Lochers Judicium Paridis (Paris' Urteil) ist solch eine allegorische Gerichtsszene (1502 von Ingolstädter Studenten aufgef.). Im ersten Akt treten die Göttinnen und Jupiter auf, Eris wirft ihnen den Zankapfel hin, Paris wird als Schiedsrichter durch Merkur herbeigeholt. Der zweite Akt bringt dessen Urteil, im dritten Akt kommt Paris mit Helena zusammen, verliebt sich, und sie schwankt, ob sie ihm folgen oder ihrem Manne die Treue halten solle; etwas Scham mengt sich hinein. Aber Amor, der sie zur rechten Zeit mit seinen Pfeilen getroffen, hilft ihr alle Bedenken beiseite zu schieben, und sie flieht mit Paris. Menelaus klagt im vierten Akt seinem Bruder Agamemnon die ihm zugefügte Unbill und dieser ist gerne bereit, den Trojanern Krieg anzukündigen. Das ist das Ende des Stückes, aber kein Abschluß. Etwas christliche Mystik tragen drei Studenten ins Stück, die am Schlusse vollkommen unmotiviert auftreten und sich gelehrt über das genießende, tätige und beschauliche Leben aussprechen; zum Schluß kommt auch noch der Dichter, um sich von den Zuschauern zu verabschieden und die Hoffnung auf baldige Wiederholung seines Stückes auszusprechen, die sich dem Dichter allerdings nicht erfüllt hat; dafür geriet er wegen seines Werks mit einem Ingolstädter Kollegen in einen heftigen und für sein Leben entscheidenden Streit.

Gegenüber solchen nehmen sich andere Stücke, die den Boden der Gegenwart nicht verlassen, mögen ihre Personen auch klassische Namen tragen und im Gewand des Altertums auftreten, wie echte Natur gegenüber Verkünstelung aus. Die Anlehnung an die Antike will nichts anderes sein als eine Huldigung der neuen Richtung vor den alten Meistern Terenz und Plautus; nur die Form ist dem Altertum entlehnt, Geist und Inhalt gehören der Zeit des Dichters an. So beschaffen sind die Scenica progymnasmata (Dramatische Vorschule) oder der Henno Reuchlins, der 1497 durch Studenten im Hause des Bischofs von Worms und Kurators der Heidelberger Universität, Johannes

von Dalberg, aufgeführt wurde und eine neue Entwicklungsstufe des neulateinischen Spiels bedeutet, die von größerem Werte für das Drama überhaupt hätte werden können, wenn nicht die Reformation mit ihrer ausschließlich moralischen und erzieherischen Richtung alles überwuchert hätte.

Heidelberg gehörte mit zu den Zentren der neuen Richtung; die Universität, gefördert vom Pfalzgrafen Philipp dem Aufrichtigen, sammelte unter ihren Professoren die bedeutendsten Führer des Humanismus, wie Rudolf Agricola, Konrad Celtes, Jakob Wimpheling, und Johann Reuchlin, der Phoenix Germanicus konnte hier seine segensreiche Tätigkeit entfalten. Die Idee des Stücks ist freilich nicht ganz sein Eigentum; er verwendet darin Motive der französischen Farce vom Maître Pathelin; aber die Art und Weise, wie er sie verwendet, gibt dem Stück doch ganz persönliches Gepräge. Es behandelt die Geschichte des schurkischen Dieners, der seine Herrschaft bestiehlt, von einem Rechtsbeistand die Lehre erhält, sich vor Gericht taubstumm zu stellen und auf alle Fragen nur mit „Ble" zu antworten, wodurch er erreicht, daß sein Prozeß niedergeschlagen wird; aber auch dem Advokaten zahlt er mit der gleichen Münze, indem er auf dessen Forderung um Bezahlung gleichfalls mit „Ble" antwortet. Zuletzt erhält er noch die Hand der Tochter seines Herren. Dem Dichter handelt es sich darum, scharf gegen die Prozeßsucht seiner Zeit, gegen die Bestechlichkeit der Richter und gegen die unwissenden Astrologen, die ihr geringes Wissen mit geheimnisvoller Gelehrsamkeit und mit Floskelkram übertünchen, aufzutreten. Und das gelingt ihm überraschend gut. Seine Dialoge sind witzig, seine Jamben gut gebaut, und so ist es kein Wunder, wenn das Stück Begeisterung hervorrief, die sich in zahlreichen Aufführungen und Drucken bekundete; Macropedius nennt ihn, der die Komödie zu neuem Leben erweckt habe, die Zierde Deutschlands und seines Jahrhunderts und ähnlich preist ihn Jakob Dracontius in einem dem Werke vorgedruckten Gedicht.

Dem Henno war bereits ein anderes Tendenzwerk Reuchlins, Sergius, vorangegangen, worin er sich gegen den Augustiner Holzinger, Vertrauensmann Eberhards des Jüngeren von Württemberg wendet; es hat fast keine Handlung und besteht teils in einer Verherrlichung der Poesie und ihrer Schüler, teils in einer Verspottung der Menge, die jedem Charlatan glaubt, wenn er es nur versteht, sich in rechtes Licht zu setzen; hier führt ein Abenteurer Buttubutta einen Kopf mit sich, der nach seiner Erklärung Wundertaten zu vollbringen imstande ist; die lauschende Menge glaubt an alles, bis sie sich schließlich als betrogen erkennt und Buttubutta mit der Mahnung schließt, fürderhin keinem leeren Kopf, keinem Meineidigen zu glauben. So gering das Darstellungsvermögen Reuchlins hier auch ist, so sehr hier Terenzische und Plautinische Erinnerungen durcheinander wirbeln, so hat doch

auch dieses Stück viel Anerkennung gefunden, wurde wiederholt aufgeführt und gedruckt, ja Hieronymus Emser erwies ihm sogar die Ehre, es in Vorlesungen zu behandeln; die zahlreichen schwerverständlichen Worte mögen der Hauptgrund gewesen sein.

Die satirische Tendenz Reuchlins erweckte ihm bald Nachahmer. In Wien trat 1514 Joachim Vadianus (1484—1551) mit seinem Mythicum Syntagma „Gallus pugnans" auf, zu dem ihm die Idee ein Hahnenkampf gab, den er in Ofen gesehen hatte, ein Stück, das gleichfalls die Prozeßsucht der Zeit geißeln wollte; Philonicus verteidigt die Henne, Euthymius die Hähne, Nomothetes entscheidet den Streit, der Schmarotzer Lichenor endet das Spiel. Das wenig witzige Stück hat die Vergessenheit verdient, die ihm zuteil wurde.

Hinter den genannten Stücken, die mehr oder minder stark den Einfluß des Terenz zeigen, stehen die von Plautus beeinflußten an Zahl wie an Bedeutung weit zurück. Als einer der ältesten Vertreter Plautinischer Richtung tritt uns wiederum Jakob Locher mit seinem wohl in das Jahr 1502 fallenden Ludicrum drama Plautino more fictum de sene amatore, filio corrupto et dotata muliere (Posse nach Plautus' Art von einem verliebten Greis, einem liederlichen Sohn und einer Frau mit großer Mitgift) entgegen, in dem er die letzte Szene der Asinaria weiter führt. Der alte Gerontius wird von seiner Frau in dem Augenblicke erwischt, da er sich in Gegenwart seines Sohnes bei einer meretrix gütlich tut. Die Frau überhäuft ihn hier und daheim mit Schmähungen, denen gegenüber sich der Alte vollkommen machtlos fühlt, bis endlich ein Sklave die Frau durch List dahin bringt, mit ihrem Manne einen Kontrakt zu schließen, der sie berechtigt, das Haus des Gatten zu verlassen, wenn sie ihn noch einmal bei einer Verletzung der ehelichen Treue ertappt. Der Alte ergibt sich in sein Los und das Stück ist damit zu Ende. Sehen wir ab von der Fülle Plautinischer Worte, in denen Locher schwelgt, so bleibt nur ein steifer Dialog übrig, der das dramatische Unvermögen seines Verfassers bezeugt. Ebenso geringen dichterischen Wert hat sein dialogisches Poemation de Lazaro mendico, divite purpurato et inferno Charonte (vom armen Lazarus, dem Reichen im Purpur und dem höllischen Charon, 1510): ein alter Klosterbruder Michael sucht durch Lazarus bei Charon vergeblich eine Verlängerung seines Lebens zu erwirken. Wenn wir im Vorübergehen das Stück Gryllus des Bartholomäus Pannonius erwähnen, das Motive aus den Captivi (Gefangenen) ungeschickt miteinander verbindet, so bleiben uns für diese Zeit nur zwei Stücke des Christoph Hegendorff zu nennen, die unter dem Einfluß Plautinischer Lektüre stehen. Das eine derselben De duobus adolescentibus (Von zwei Jünglingen, 1520) enthält in Nachahmung der Menaechmi (Zwillinge), doch gleichzeitig unter Verwendung von Motiven der Terenzischen

Hecyra (Schwiegermutter) die Geschichte zweier, einander zum Verwechseln ähnlicher Brüder, die auch den gleichen Namen führen, der eine brav, der andere ein Ausbund von Liederlichkeit. Dieser hat ein Verhältnis mit Thays; als sie nun mit einem Kind niederkommt, beschließt der Liebhaber auf Anraten des Sklaven Syrus, um dem Zorne des alten und dummen Vaters Cheremon zu entgehen, dem Bruder die Schuld zu geben, gegen den sich alsbald der Zorn des Vaters wendet. Nun erklärt sich der durchtriebene Bruder Liederlich bereit, das Mädchen zu heiraten, worauf der glückliche Vater ihm eine reiche Mitgift verspricht. So erreicht der eigentliche Vater des Kindes mühelos seinen Zweck und die Gunst des Cheremon, der zu dumm ist, um die groben Schliche seines Sohnes zu erkennen. Das Stück muß trotz seiner augenfälligen Schwächen, vielleicht weil es wirklich eine Handlung hatte, großen Anklang gefunden haben, der den Verfasser ermunterte, schon ein Jahr darauf mit einer Comoedia nova de sene amatore (vom verliebten Greis) aufzutreten. Der Titelheld empfindet Sehnsucht nach einem Weibe, die sein Sklave Syrus dadurch zu stillen versucht, daß er zur meretrix Arsenophila geht, um sie seinem Herrn willfährig zu machen. Sie ist bereit, schleicht sich aber noch während des ersten Stelldicheins mit den zehn Minen, die ihr der Alte geschenkt, heimlich davon, worüber der Greis unglücklich ist. Es bedarf neuer Überredungskünste des Syrus, sie dem Alten wieder zuzuführen und alle anderen Liebhaber zu verabschieden. Das Stück ist jedesfalls besser als sein erstes, wozu die Chorlieder, namentlich das am Ende des 4. Aktes stehende deutsche: „Ich het mir ein feines lieb auserkoren", immerhin beitragen mögen; die Handlung schreitet rasch vorwärts, die wenigen Personen sind, wenn auch nicht tief erfaßt, so doch ganz richtig gezeichnet, das Ganze gehört zu den erfreulicheren Nachahmungen der klassischen Komödie auf deutschem Boden.

Einer der wenigen Dramatiker, bei dem sich der Einfluß des griechischen Dramas nachweisen läßt, ist der (1595 als Lehrer in Linz gest.) Schlesier Georg Calaminus, der 1591 eine biblische Tragödie Helis schrieb; er kannte und benutzte nicht nur den Engländer Buchananus, sondern auch Euripides und Sophokles, was sich in der ruhigen Sprache seines Werkes ebenso zu erkennen gibt, wie in den kurzen Wechselreden, vor allem aber in der Verwendung des Chors, der hier in den Dialog eingreift und die Personen des folgenden Aktes ankündigt. Der Einfluß des griechischen Dramas zeigt sich auch in seinem Rudolphottacarus (1594), einem Stück, das wie das vorgenannte seiner Tätigkeit in Linz entstammt und — ein seltener Fall — seinen Stoff der heimischen Geschichte entnimmt. Freilich ist es eigentlich zu einem gelehrten Werke geworden; betont er doch im Prolog, er habe damit die Absicht verbunden, die Jugend zum Studium historischer Werke anzuregen, da Unkenntnis vater-

ländischer Geschichte schmählich sei. Dieser Absicht dienen auch die gelehrten Notizen, die jedem Akte folgen, aber der Bedeutung seines Werkes nur geschadet haben. Den gewandten Schüler der Griechen erkennt man nur in formaler Hinsicht. Vorangegangen war ihm in der Benutzung eines heimischen Stoffes Hermann Schotten in Köln, der ein von seinen Schülern 1526 aufgeführtes Stück Ludus Martius (vom Krieg) der Zeit des Bauernkrieges entnimmt, aber die eigene klassische Belesenheit nur zu freigebig auch auf seine Bauern überträgt, die sich in Zitaten nicht genug tun können; einen Nachfolger fand er in Daniel Cramer, dessen (1593 in Wittenberg gedr.) Komödie Plagium (Menschenraub) den sächsischen Prinzenraub behandelt (vgl. S. 91).
Wie Calaminus steht schon am Ende des Jahrhunderts Theodor Rhode, der 1600 zwei comoedias sacras geschrieben hat, eine Debora und einen Thesaurus (Schatz); deutlich, namentlich in den beiden Prologen zeigt sich des Verfassers Benutzung der römischen Komödie. Debora behandelt im Anschluß an das Alte Testament den Sieg der Israeliten über die Kananiter, deren Feldherr Sisera als Miles gloriosus erscheint; das andere Stück erzählt eine beabsichtigte aber vereitelte Beraubung des Tempelschatzes. Einen recht verunglückten Versuch, die hl. Maria zum Mittelpunkte eines Dramas nach klassischer Art zu machen, dabei aber alles Anstößige, wie es sich bei Plautus so häufig findet, auszumerzen, zeigt das Drama des Johannes Burmeister aus Lüneburg Mater Virgo (Jungfräuliche Mutter, 1621), das vorzüglich aus dem Amphitruo geschöpft hat, ein wunderlicher Vorklang von Kleists tiefsinnigem Lustspiel. Asmodus will, um Jesus als uneheliches Kind erscheinen zu lassen, Mariens Jungfräulichkeit bezweifeln, ein Versuch, der vereitelt wird. Parallel mit der Haupthandlung geht eine zweite, in der Mopsus die von ihm geliebte Dienerin Mariens, Martha, gleichfalls beschuldigt, ihre Jungfräulichkeit verloren zu haben. Mit der Aufdeckung seines Irrtums und der darauffolgenden Heirat des Mopsus und Marthas schließt das Stück, das auch ein von Hirten gesungenes deutsches Krippenlied bringt.
Verhältnismäßig spät setzt der Einfluß der Tragödien Senecas auf das lateinische Drama in Deutschland ein. Zwar finden sich schon in Sixt Bircks Susanna wörtliche Entlehnungen aus Senecas Phaedra, haben Macropedius und Ägidius Hunnius in ihren Josephdramen Seneca benutzt, aber erst der Altorfer Professor Michael Virdung (1575—1634) erscheint in seinen beiden kleinen Dramen Saul und Brutus (1595 und 96), die seinem Vorgänger, dem Franzosen Muret, viel zu danken haben, als ein Schüler Senecas, in dessen Geist er sich vollkommen eingelebt hat und den er oft wörtlich benutzt. Der strengste Klassizist aber, der ganz in den Fußstapfen Senecas wandelt und von seinem hohen Standpunkte aus verächtlich auf die Volksdichter herabsieht, ist

der schon oben erwähnte Pfälzer Theod. Rhode. Wie kein anderer in Deutschland beherrscht er den Stil der römischen Tragödie vollständig; dabei ist er ein ausgezeichneter Kenner des griechischen Dramas, und sein Geschick, Stoffe, die denen des antiken Dramas ähnlich sind, herauszufinden, setzt immer wieder in Staunen. Schon in seinem ersten Drama Simson (1600), das er selbst als Nachahmung Senecas bezeichnet, zeigt er sich gleichzeitig als Schüler der Griechen. Eine Reihe anderer biblischer Stücke, darunter vor allem seine erst durch Wolfhart Spangenbergs deutsche Übertragungen (vgl. S. 94 f.) zu wirklichem Leben erweckten Saul- wie seine Josephdramen sind unglückliche starre Mischprodukte ohne die geringste Spur deutschen Geistes. In seinen letzten Werken steht er überdies noch unter dem Einflusse des für unsere Barockdichter bedeutsamen Holländers Daniel Heinsius, dem er in seiner Tragödie Collignius (1614) nachstrebt; wie Heinsius den großen Wilhelm von Oranien zum Mittelpunkt eines Dramas gemacht hatte, so Rhode den Admiral Coligny, das erste Opfer der Pariser Bluthochzeit. Rhode war das Vorbild des kaiserlichen Poeten Kaspar Brülow (1585—1627), der sich indes über seinen Meister und die sonstigen Dichter von Schulkomödien, zu denen er oft gerechnet wird, erhebt. Weniger streng im Aufbau der Handlung, aber Meister in lebensvoller Darstellung erscheint Brülow als Fortsetzer der Technik Spangenbergs und Frischlins, aber zugleich als guter Deutscher, der es nicht verschmähte, vom Schweizer und Elsässer Volksdrama (vgl. S. 61 ff.) ebenso zu lernen wie von griechischer Tragödie und römischer Komödie. So mischen sich auch bei ihm die verschiedensten Elemente, gehen aber eine harmonische Verbindung ein, die seinen Stücken eigentümlichen Reiz verleiht. Während sich in seinem ersten Drama Andromeda (1612) der Einfluß Senecas nur in vereinzelten stilistischen Wendungen geltend macht und auch der Elias (1613) nur gelegentlich an Seneca erinnert, zeigt er sich in der Chariclea (1614), bei der er Heliodors „Äthiopische Geschichten" verarbeitete, deutlich abhängig von der Phaedra Senecas; aber auch sonst leuchtet überall sein Muster durch. Vorzüglicher Rhetorik allein verdankt er es, daß seine Abhängigkeit von den alten Römern nicht auf den ersten Blick kenntlich wird, sondern erst eingehender Forschung nachweisbar ist. Hatte er in seinem Nebucadnezar (1615), worin er ebenso Senecas „Rasenden Herkules" wie die „Troerinnen" und (für die Wahrsagerszenen) die „Medea" benutzt, der in Straßburg in Blüte stehenden biblischen Tragödie ein Zugeständnis gemacht, so kehrt er mit Julius Caesar (1616) wieder zu einem antiken Stoffe zurück, der ihm Gelegenheit bietet, aus Hugo Grotius' Christus patiens (Leidendem Chr., 1608) ganze Versreihen zu entlehnen, wie er ähnlich im 1. und 2. Akte seines Moses (1621) den Exodus des Balth. Crusius ausschreibt.

In ganz anderem Sinne als Terenz, Plautus, Seneca sind auch Luther und Melanchthon Förderer des Dramas in Deutschland geworden und vielleicht mehr, als sie es selbst gewünscht haben. Wurde doch Luther selbst der Gegenstand heftigster Angriffe in Form des Dramas. 1530 erschien unter dem Titel Ludus ludentem Luderum ludens (unübersetzliches Wortspiel!) eine vieraktige Schmähschrift Johann Hasenbergs gegen Luther, die gar nicht den Anspruch erhebt, ein wirkliches Drama zu sein, und den Reformator, der gleich im 1. Akt Spielen, Lachen, Possentreiben und Schwelgen preist, möglichst tief herabsetzt. Natürlich erscheint auch Frau Katharina, bereut ihren Fehltritt mit Luther und weist seine Annäherung zurück; im 2. Akt klagt die christliche Religion über ihren trostlosen Zustand, wird aber von einem Gesandten Roms getröstet. Der 3. Akt bringt die Haeresis (Ketzerei) mit ihren Begleiterinnen Seditio (Aufruhr) und Corruptio Scripturae (Bibelfälschung) und brüstet sich mit ihrem Triumph; im 4. endlich erhebt sich ein Streit zwischen dem Orator christianus und Luther, den Philochristus entscheidet, indem er den so vieler Verbrechen überwiesenen Luther zum Feuertode verurteilt. Noch heftiger ist des bekannten angriffslustigen Eiferers Simon Lemnius Drama Monachopornomachia (Mönch- und Dirnenkrieg 1538). Es besteht fast nur aus unzüchtigen Liedern, die bald babylonische Freudenmädchen, bald Luther und seine Frau anstimmen, und die alle auf die Lobpreisung unkeuschen Liebesgenusses hinauslaufen; selbst Lessing, der eine Ehrenrettung Lemnius' unternahm, mußte die Schmutzigkeit der Lieder zugeben. Luther stand solchen Angriffen zu hoch. Doch erhoben sich auch für ihn Dramatiker, die (zumeist in deutscher Sprache, vgl. S. 98 ff.) seine Partei ergriffen; von lateinischen Dramen hat namentlich Nicod. Frischlins Phasma (Vision, 1592) sein Andenken geehrt; für die Beliebtheit des Stücks zeugt eine deutsche Übersetzung Arnold Glasers. Es ist eine Klage über die zahlreichen Sekten, die im Gefolge der Reformation entstanden und alle Kreise Deutschlands in Verwirrung brachten. Im 4. Akt erscheint Christus, singt Luthers Lied: „Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort" und führt Luther zu seinem himmlischen Vater. Auch Christoph Brockhagen schrieb als Student in Rostock 1595 ein Drama Nymphocomus, in dem er die Parabel von den törichten Jungfrauen zu einer Lobpreisung Luthers und seiner Lehre benutzt. Das Stück ist so fein und geschickt, die Personen so gut gezeichnet und von so natürlicher Beredsamkeit, der Dialog so trefflich geführt, daß man bedauert, von dem Verfasser sonst nichts zu besitzen.

Protestantisches Schuldrama

Wenn Luther sich öffentlich vernehmen ließ, daß Christen den Besuch von Komödien nicht aus dem Grunde fliehen sollten, weil darin bisweilen grobe Zoten vorkämen (die ja auch der Bibel nicht fremd seien), wenn er an weithin sichtbarer Stelle den dramatischen Gehalt biblischer und apokrypher Erzählungen, namentlich der Bücher Judith und Esther hervorhob, so war es begreiflich, daß eine ganze Reihe von Bearbeitern, unter denen freilich die unbegabten stark überwogen, auf diesem Gebiete sich versuchten. Neben der Parabel vom verlorenen Sohn (vgl. S. 143) beherrscht kein anderer Stoff das neulateinische Drama so stark und andauernd, wie die Geschichte des ägyptischen Joseph. Zwar gehört das erste Stück, dem wir auf unserem Wege begegnen, nur insofern nach Deutschland, als es hier zuerst gedruckt wurde; aber es hat doch von hier aus seinen Weg in die Literatur und über die Bretter der Schulkomödie angetreten und erschien während des ganzen 16. Jahrhunderts in immer neuen Auflagen. Es ist der Joseph des Cornelius Crocus, eines Holländers, der nachmals zum Katholizismus übertrat (gest. 1550 in Rom). Sein Stück, 1536 in Köln gedruckt, ist kein vollständiges Josephdrama, sondern enthält nur den Ausschnitt der Liebesszene mit Potiphars Frau, und ist trotz des verfänglichen Themas von Crocus möglichst zart ausgeführt; nennt er doch selbst in der Vorrede das Drama ein keusches und stellt es in Gegensatz zu den Werken eines Plautus und Terenz, die er trotzdem nachahmt. Dadurch, daß der Verfasser sich nur auf einen kurzen Abschnitt aus Josephs Lebensgeschichte beschränkt, ist es ihm gelungen, seinem Werke eine seltene Einheitlichkeit zu geben. Die Personen sind gut geschaut und dramatisch wirksam; wenn auch Joseph selbst etwas von einem Prediger angenommen hat und salbungsvoll seine moralischen Grundsätze entwickelt, ist die Gestalt der Sephirah um so trefflicher gezeichnet und vor allem der Übergang des liebeglühenden Weibes in das haßerfüllte und rachsüchtige dem Verfasser trefflich gelungen. Rasch fand er einen Nachfolger in Andreas Diether (gest. 1561) aus Augsburg, der 1544 einen Joseph schrieb und darin die ganze Geschichte Josephs zur Darstellung brachte, ohne imstande zu sein, das fleißig benutzte Vorbild auch nur von Ferne zu erreichen; sein Stück, in dem 26 Personen auftreten, ist durch beständiges Hin- und Herreden (z. B. zwischen Potiphar und Pharao) und Predigen ermüdend und langweilig. Noch im selben Jahre wurde es durch des Macropedius Joseph zurückgedrängt; auch dieses bringt den ganzen Stoff zur Darstellung und läßt das Stück mit der Vermählung Josephs und der Königstochter Asenath einen befriedigenden Abschluß erreichen. Wie Crocus, den er kennt und nutzt, legt auch er das Hauptgewicht auf die Gestalt

Äglas, der Frau Potiphars, die trefflich und unabhängig von Crocus gezeichnet ist. Das Drama ist in natürlicher, einfacher Sprache geschrieben und gehört, da Macropedius, dem wir noch begegnen werden, eine der stärksten dramatischen Persönlichkeiten des Jahrhunderts ist, zu den besten Dramen der Zeit. Weit schwächer ist sein Nachfolger Martin Balticus (1532—1601), der 1556 den Stoff in einer Tragikomödie bearbeitete, aber, mehr Lyriker als Dramatiker, ihm trotz seiner Kenntnis des Macropedius und der deutschen Bearbeiter des Stoffes nur in den Empfindungen des unglücklichen Vaters Jakob eine glückliche Seite abzugewinnen versteht. Auch der grundgelehrte Professor Ägidius Hunnius (gest. 1603) hat in seinem 1584 in Straßburg erschienenen Joseph den des Macropedius nicht erreicht. Ist sein Stück auch viel besser gebaut als die Werke der Vorgänger, so kann er doch seine Gelehrsamkeit nicht unterdrücken und benutzt die gute Gelegenheit, alle auftretenden Personen möglichst ermüdend predigen zu lassen, womit er das Gegenteil dessen erreicht, was er offenbar beabsichtigte. Trotzdem hat auch sein Stück weite Verbreitung gefunden; als Matthias Hoe es 1602 deutsch bearbeitete, wies er darauf hin, daß es in Österreich und Süddeutschland „celebriert" und nachgedruckt worden sei. Von dem Stück des Holländers Cornelius Schonaeus, das wir hier nur streifen können, gilt das gleiche Urteil wie von Hunnius: nichts, was zu loben wäre, als die geschlossene Form. An ihm und seinem Nachfolger, dem Prager Professor Andreas Rochotius von Rochitzberg, der 1608 einen Joseph in Prag erscheinen ließ, und Theod. Rhode, dessen Trilogie Josephus venditus, servus, princeps (Joseph verkauft, Sklave, Fürst) 1625 gedruckt wurde, sieht man deutlich die Verflachung nicht nur der stofflichen Behandlung, sondern auch der dramatischen Kunst. Trotzdem die beiden Letztgenannten über treffliche Kenntnis der Antike verfügen, haben sie es nicht verstanden, die Bekanntschaft mit Seneca und Terenz für ihr eigenes Schaffen zu verwerten.

Allen diesen Dramen steht der pädagogische und moralische Zweck im Vordergrund; das machte sie vor allem der Schule wertvoll. Man wird über die Unmenge der seit Beginn der Reformation auftauchenden Schulkomödien nicht staunen, wenn man bedenkt, daß fast jede der zahlreichen im 16. Jahrhundert in Deutschland gegründeten Lateinschulen den begreiflichen Ehrgeiz hegte, eigene Stücke aufzuführen. Süden wie Norden Deutschlands sind hieran in gleicher Weise beteiligt und von den Niederlanden her findet die dramatische Tätigkeit deutscher Poetaster reiche Förderung. Hauptstoff der Schulkomödie ist, abgesehen von einer Reihe von Stücken, die weltlichen Charakters oder rein erfunden sind, die Bibel.

Die Ziele, die man bei Aufführung neulateinischer Schulkomödien zu erreichen strebte, waren mannigfacher Art; am klarsten vielleicht hat sie alle Nicod. Frisch-

lin in der Vorrede zu seiner Dido (1581) ausgesprochen. Der erste Zweck war genaue Kenntnis der lateinischen Sprache; durch Auswendiglernen der Stücke sollte weiter das Gedächtnis geschärft, durch dramatischen Vortrag nicht nur eine gute Aussprache des Lateinischen erzielt, sondern auch gesellschaftliche Gewandtheit, guter Ton den Schülern beigebracht werden. Wenn solche Übung schon bei Kindern begann, so war die Hoffnung gegeben, daß sie als Männer frei und ungezwungen in öffentlichen Versammlungen zu sprechen sich gewöhnen würden. Überall also stehen die pädagogischen Zwecke im Vordergrund; und da man diese praktischen Übungen möglichst vielen Schülern zugute kommen lassen wollte, ergab sich von selbst eine größere Zahl von Personen, als sie das Stück an und für sich gefordert hätte; zudem hatte man auch auf Eltern und Verwandte der Kinder Rücksicht zu nehmen, die natürlich ihre eigenen Angehörigen auf dem Theater zu sehen wünschten. Je weiter wir im 16. Jahrhundert vorschreiten, desto größer wird die Zahl der Personen der Schuldramen, und solche von mehr als 100 Mitwirkenden sind dann im 17. Jahrhundert keine Seltenheit.

Einen hervorragenden Rang unter den Lateinschulen Deutschlands nahm die zu Straßburg ein, deren Dramenaufführungen den größten Beifall fanden; in den Jahren 1583—1621 wurden hier 31 Stücke aufgeführt, die meisten biblischen Inhalts. Neben den internen Aufführungen in den Klassen der Lateinschule gab es auch öffentliche, auf viele Zuschauer berechnete, die anfangs im Hörsal für öffentliche Vorlesungen stattfanden. Später, als die Schauspiele immer stärker besucht wurden, mußte zunächst eine hölzerne Bühne im Schulhof aufgeschlagen werden, bis das Theater 1583 in das neue Predigerkloster verlegt wurde. Schon diese nahe Verbindung von Schule und Kloster weist auf die Tendenz der Straßburger Bühne hin, die seit Aufführung des Lazarus redivivus (des Auferstandenen L.) von Johannes Sapidus (1539), einem der bedeutendsten Leiter der Straßburger Schule, lange Zeit richtunggebend bleibt. Das Theater hält aber gleichzeitig auch die Beziehungen zum klassischen Drama aufrecht. Sapidus' Stück beginnt mit einem vom Rektor oder von einem der besten Schüler gesprochenen Prolog, worin sich der Verfasser gegen seine Feinde wendet, die ihm in Schlettstadt das Leben sauer gemacht hätten, und schließt mit einem Epilog; der Chor dagegen fehlt. Unter der Leitung des bereits erwähnten großen Pädagogen Joh. Sturm erreicht die Straßburger Schule ihre höchste Bedeutung; auch er pflegt das Drama in der sorgsamsten Art und gibt in seinen „Klassenepisteln" den Lehrern genaue Anweisungen, wie Schulkomödien aufzuführen seien. Die Aufführungen auch klassischer Stücke wurden jetzt noch häufiger und mit gerechtem Stolz durfte der Leiter der Schule 1580 in einer Eingabe an die Stadt darauf

hinweisen, daß in wenigen Jahren die wichtigsten Werke nicht nur von Terenz, Plautus und Seneca, sondern auch von Sophokles und Euripides aufgeführt worden seien. Daß die Aufführungen von Stücken aus dem alten und neuen Testament nicht besonders erwähnt werden, erklärt sich daraus, daß diese ohnehin hier, wie überall, den Grundstock des Spielplans bildeten. Immer wieder begegnet man Stücken von Stadtkindern und zumal von Lehrern der Anstalt, von Calaminus, Naogeorg, Rhode, Brülow und anderen, und die Mehrzahl hat Wolfh. Spangenberg ins Deutsche übertragen.

Vergleichen wir diese Stücke mit denen des Mittelalters, so zeigt sich uns sofort der Wesensunterschied in der klassizistischen Form der neueren. Es gibt kein Stück, in dem das Studium der römischen und zum Teil auch der griechischen Dramen nicht seine Spuren zurückgelassen hätte. Die im Mittelalter und in der Jugendzeit des Humanismus noch vorherrschende Prosa tritt jetzt vollkommen zurück; die Stücke sind zumeist in Senaren geschrieben, die, wo es der Inhalt erheischt, nach dem Beispiel des Terenz mit Septenaren und Oktonaren abwechseln können; jedes Stück ist in Akte eingeteilt, wenn diese auch nicht immer durch die Handlung bedingt sind; der aus der griechischen Tragödie entlehnte Chor ist in vielen Fällen vorhanden, wenn auch nicht obligat; er gibt die Zwischenaktmusik ab, begleitet die Vorgänge und greift gelegentlich auch in die Handlung ein. Der Prolog, meist in jambischen Trimetern abgefaßt, lehnt sich in seiner Form durchaus an Terenz; als gegen Ende des 16. Jahrhunderts die schaulustige Menge immer größer wird, erzwingt sie auch größere Berücksichtigung der des Lateinischen Unkundigen, wie denn Frischlin im Prolog seiner Helvetiogermani darüber klagt, daß bei lateinischen Stücken die Weiber gähnen, Mägde und Knechte, Wurstmacher, Fleischer, Schuster und Schmiede lärmen und deutsche Stücke verlangen; bekommen sie die nicht zu sehen, so laufen sie lieber Seiltänzern, Gauklern und Taschenspielern zu. In Zittau pflegte man schon seit der Mitte des 16. Jahrhunderts am Tage nach der Aufführung eines lateinischen Dramas dessen Übersetzung zu spielen. Immer häufiger kommt die Gepflogenheit auf, den Prolog und die Argumente in deutscher Sprache abzufassen, damit auch der Laie imstande sei, den Gang der Handlung zu verfolgen. Den Epilog nimmt man von Plautus; ihm und Terenz ist es zu danken, daß die Ereignisse rasch aufeinander folgen, Bewegung und Leben in die Handlung kommt. Für das komische Element brauchte man indes nicht nach fremden Mustern zu greifen; das Passionsspiel und das Fastnachtsspiel des späten Mittelalters, beide im ersten Abschnitt unseres Werks dargestellt, boten solcher Anregungen übergenug. Daß die Komik in den meisten Fällen an Derbheit nichts zu wünschen übrig ließ, ist im Zeitalter des Grobianus ohne weiteres begreiflich.

Auf die Inszenierung der neulateinischen Schuldramen kann hier im einzelnen nicht eingegangen werden; sie war gewiß im wesentlichen dieselbe wie die der rein deutschen Dramen (vgl. S. 59). Für den Anfang haben wir sie uns möglichst einfach zu denken; wurden doch die Schulkomödien ursprünglich nur in den Klassenzimmern als wirkliche Schulfeiern aufgeführt. Da konnte an Wechsel der Kostüme ebensowenig gedacht werden, als man sich durch den von Ort und Zeit beirren ließ: es blieb immer dieselbe neutrale Bühne. Erst später, als die Aufführungen allmählich den Charakter von Festlichkeiten annahmen, die Komödien auf offenem Platz oder im Rathaus dargestellt wurden, als die Ratsherren und die angesehensten Bürger der Stadt unter den Zuschauern sich befanden, mußte man auf die Aufmachung der Stücke mehr Gewicht legen; hatte früher die Schule selbst die geringen Kosten einer solchen Aufführung mit Leichtigkeit tragen können, wuchsen diese jetzt zu Summen an, die von der Schulkassa nicht mehr bestritten werden konnten; man mußte sich an die Stadt um den Bau einer Bühne, aber auch um Beiträge zur Anschaffung der notwendigen Kostüme wenden, und wenn auch der Rat der Stadt gern sein Scherflein dazu beitrug, daß die Spieler und namentlich der Spielleiter, der Herr Rektor, etwas zur „Rekreation" erhielten, so wurden die Kosten doch allmählich so groß, daß man ein eigenes Eintrittsgeld festsetzen mußte: so war die Angelegenheit der Schule zu einer städtischen geworden. Und das hatte wieder zur Folge, daß allmählich die Aufführung solcher Stücke durch Schule und Schüler aufhörte und eigene Schauspielertruppen ihr Erbe übernahmen.

Von den Niederlanden her kam Deutschland die Anregung zum geistlichen lateinischen Drama; aber die beiden Männer, denen wir sie verdanken, haben einen großen Teil ihres Lebens in Deutschland zugebracht. Vorantritt Willem de Volder, der Walker, der seinen Namen später, der Zeitsitte nachgebend, in das gelehrter klingende Gnapheus umwandelte, unter welchem Namen er allein in der Literatur weiterlebt. Geboren 1493 in 's Gravenhage, hatte er seine erste Ausbildung bei den Brüdern vom gemeinsamen Leben genossen, in Köln das Baccalaureat erworben und das Rektorat an der Lateinschule seiner Vaterstadt erhalten. Der Hinneigung zur Lehre Luthers verdächtigt, verlor er sein Amt und wurde eingekerkert, doch gelang es ihm bald, zu entfliehen und 1535 im Auftrage des Elbinger Stadtrates ein Gymnasium zu eröffnen; später wurde er Rektor des Pädagogiums in Königsberg und Dozent an der neu gegründeten Universität; 1547 gezwungen, die Stadt zu verlassen, ging er nach Emden und starb 1568 als gräflicher Rentmeister in Norden.
Noch war er Lehrer im Haag, als er 1529 seinen Acolastus, die Geschichte vom verlorenen Sohn, herausgab. Es war ein erster Versuch, die Komödie

durch einen biblischen Stoff neu zu beleben und er gelang vollständig. Eine Menge neuer Auflagen spricht ebenso dafür wie die zahlreichen Übersetzungen und teilweisen Kommentierungen, die das Werk in englischer und französischer Sprache fand; auch ins Deutsche wurde es wiederholt übertragen. So großen Erfolg hat das Werk auch dem Umstande zu danken, daß es nicht, wie das in späteren Stücken nur allzuhäufig geschah, die dramatische Form benutzt, um Angriffe gegen die katholische Kirche zu richten; freilich mußte der Verfasser vor solchen sich schon darum hüten, weil die Inquisitionskommission ohnedies nur auf eine Gelegenheit wartete, um gegen den ihr bereits sehr verdächtigen Mann eine Anklage zu schmieden. Der Grundgedanke des Stückes ist der der biblischen Erzählung (Lukas 15), aber die Ausführung ganz Eigentum des Verfassers. Daß er als Lehrer einer Lateinschule die klassischen Autoren, Terenz, Plautus und Horaz, aber auch die Griechen Plato und Aristoteles kannte, ist verständlich; wie er sie benutzte und trotz vielen Entlehnungen doch ein einheitliches Werk zu schaffen wußte, bleibt sein Verdienst. Und er hatte viel aus seiner eigenen Phantasie beizusteuern, da die biblische Erzählung nur ganz kurz über den Abschied des Sohnes und sein ausschweifendes Leben in der Fremde zu berichten weiß. Besonders die Wirtshausszenen sind anschaulich geschildert; hier hat der Dichter sicher aus eigener Kenntnis geschöpft, wenn ihm auch Szenen aus Terenz und Plautus zu Hilfe kamen. Aber nirgends übertreibt Gnapheus, stets weiß er das richtige Maß einzuhalten und ist weder zu ernst noch zu possenhaft. Dem in fünf Akte eingeteilten Stücke geht ein Prolog voraus, ein Epilog mit moralischer Nutzanwendung schließt ihn; die schon in den ältesten Humanistendramen durchgeführte Einschiebung von Chorliedern am Schlusse der Akte hat Gnapheus nicht übernommen. Nur den in die Fremde ziehenden Acolastus läßt er ein sapphisches Freudenlied anstimmen und bezeichnet das als Neuerung in der Vorrede an seinen Amsterdamer Freund Johann Sartorius; hier klagt er, man vernachlässige die Komödie, trotzdem Cicero sie als Nachahmung des Lebens und Spiegel der Gewohnheit bezeichne; so komme es, daß wir zwar Nachfolger eines Livius und Cicero, eines Virgil und Domosthenes, aber keinen Menander und Terenz besäßen. Ein solcher wollte er wohl selbst werden; am nächsten kam er diesem Ideale in seinem ersten Werke; mit dem Morosophus (Gelehrten Narren), den er 1541 als Lehrer in Elbing schrieb, um wahre und eingebildete Weisheit der Gelehrten gegenüberzustellen, mit Hypocrisis (Heuchelei, 1544) und Misobarbus (Barthasser) hat er den Erfolg seines Jugendwerkes nicht mehr erreicht.

Bedeutender als Mensch und Dichter erscheint Georg Macropedius, eigentlich van Langveldt (1475—1558), den man mit Recht als hervorragendsten lateinischen Dramatiker des 16. Jahrhunderts bezeichnet. Auch er verdankt

seine Ausbildung den Brüdern vom gemeinsamen Leben, war Rektor in Lüttich und Utrecht und neigte zu protestantischen Anschauungen, ohne doch den katholischen Glauben aufzugeben. Sein Meister und Muster wurde Reuchlin, wenn er auch von Terenz und Plautus viel gelernt hat. Fruchtbarer als sein Landsmann Gnapheus hat er zwölf Dramen geschaffen, viel früher als jener, schon 1510, die Parabel vom verlorenen Sohn in dem (allerdings erst 1537 gedruckten) Asotus bearbeitet. Dieses Drama ist weit reifer als der „Acolastus". Was dessen Verfasser nicht vermag, finden wir bei Macropedius: tiefere Motivierung aller Vorgänge, die nun viel natürlicher erscheinen. Den Sohn Asotus treibt aus dem Hause nicht nur die Schwäche des Vaters Eumenius, sondern vor allem die Härte des allzeit gerechten und doch herzlosen Bruders Philaetius, dem gegenüber Asotus trotz seiner Schwächen unsere Zuneigung gewinnt; denn er ist nicht bösartig, bekundet sein gutes Herz noch, als er schon längst von betrügerischen Freunden umgarnt ist, und kann es nicht vergessen, daß er das Haus seines Vaters verlassen hat, ohne diesem Lebewohl zu sagen. Auch seine Rückkehr wird geschickt motiviert. Von Reuchlin hat Macropedius Lebhaftigkeit und Anschaulichkeit der Sprache und die Kunst gelernt, auch Dinge der Gegenwart in ein klassisches Gewand zu kleiden; stark beeinflußt ist er daneben von Plautus, stärker als in seinen späteren Dramen, die Terenz bevorzugen. Bei der Schilderung des Treibens des Asotus und der Dirnen Margaenium und Planesium stand ihm offenbar Plautus vor Augen, dessen Mostellaria (Hausgeist) die Figur des Dieners Comasta ebenso beeinflußt hat wie die Captivi (Gefangene) das Vorbild für den Parasiten geliefert haben, der dem Vater die frohe Botschaft von der Rückkehr des Sohnes bringt und sich darauf freut, fortab in der Vorratskammer schwelgen zu können. Wenn der Poet ausdrücklich hervorhebt, in seinem Stück finde sich nichts Laszives, so hindert ihn das doch nicht, da und dort rechte Derbheiten anzubringen; aber seine Zeit sah darin nichts Anstößiges. Die Chöre hat er nach dem Beispiel Reuchlins aufgenommen; in ihnen vor allem spricht sich der didaktische Zug seines Stückes, der nach der Ansicht der Zeit nicht fehlen durfte, deutlich aus; er rühmt im ersten Chorlied die Dankbarkeit der Kinder, im zweiten tadelt er die Zuchtlosigkeit der Jugend, im dritten preist er die Dienertreue. Trotz der vielen Vorzüge dieses Werkes hat es doch nicht die Verbreitung gefunden, wie das Drama des Gnapheus; um so tiefer griff der Einfluß seines Hecastus (geschrieben 1538, gedr. 1539), der den Gedanken, daß dem sterbenden Menschen nur der Glaube an Christus die ewige Seligkeit erwerben könne, zum Ausdruck bringt (vgl. S. 89). Obwohl das Stück noch im Jahre seines Entstehens von Studenten in Utrecht mit Beifall aufgeführt wurde, fand es doch in seiner Heimat nicht den richtigen An-

klang, wurde im Gegenteil angegriffen, weil es der Irrlehre huldige, daß der Glaube und die Reue des Sünders zur Vergebung der Sünde genügend seien. Noch elf Jahre später (1552) mußte er sich in der Vorrede zur Utrechter Ausgabe gegen die Behauptung verteidigen, er verbreite lutherische Grundsätze. Erst Deutschland erkannte den hohen Wert seines Dramas, das u. a. in dem Nürnberger Laurentius Rappolt, in Hans Sachs, in Heinrich Peter Rebenstock Übersetzer fand und wiederholt im Original wie in Übersetzung über die deutschen Schulbühnen ging. Der Gedankengang des Stückes ist einfach und die Handlung fest zusammengehalten: Hecastus, der junge, lebensfrohe, glücklich verheiratete Mann, läßt durch seine Frau, die ihn vergeblich zur Sparsamkeit mahnt, ein großes Mahl richten und will mit seinen Freunden den Nachmittag beim Spiel verbringen; da meldet sich bei der Frau ein Bote des höchsten Richters, der ihn unverzüglich zu sprechen wünscht. Obwohl Hecastus ausdrücklich den Befehl gegeben hat, ihn in seinem Vergnügen nicht zu stören, läßt er sich doch durch den Ernst der Botschaft bewegen, ihren Überbringer zu empfangen, und hört nun, er müsse den Freuden der Welt entsagen, um dem Höchsten Rechenschaft über sein Leben zu geben. Vergebens sucht er nach Hilfe und bittet in seiner Verzweiflung um ein Geleit, da er nicht allein vor Gottes Richterstuhl zu erscheinen wagt; weder seine Frau, noch seine Söhne, noch seine Freunde zeigen sich bereit; nur seine alte Freundin Virtus (Tugend), der er in jungen Jahren zugetan war, als ihn Reichtum und Genuß noch nicht betört hatten, will für ihn eintreten und nimmt auf den Weg ihre Schwester Fides (Glauben) mit; der Priester kommt, ihm beichtet der Sterbende zerknirschten Herzens und erlangt Verzeihung seiner Missetaten, so daß der Teufel, schon bereit, sich auf seine Beute zu stürzen, fliehen muß und Hecastus gerettet wird. Das alles ist in knappen, aber starken Strichen gezeichnet; die Charakterisierungskunst des Verfassers zeigt sich hier im besten Licht. Mit Recht hat der Dichter, um der Moralität mehr Leben zu geben, uns Hecastus nicht erst in der Sterbestunde gezeigt, sondern führt uns ihn vor, wie er mitten im Leben steht, von allem irdischen Glück umgeben, im Vollgefühl seines Reichtums und der Möglichkeit, sich jede Freude zu gönnen, als plötzlich auch für ihn die Schicksalsstunde schlägt. Gut werden die sparsame Frau, die beiden Söhne, der emsig studierende Philomathes und der kriegerische Philocrates gezeichnet, die, als sie die traurige Sicherheit vom nahen Tode ihres Vaters haben, erbittert um die Erbschaft zu streiten beginnen; das Grauen, das die Erscheinung des fremden Boten hervorruft, wird trefflich motiviert; große Einsicht in das Wesen des Dramas bekundet der Dichter, wenn er uns nicht wie seine Vorgänger die einzelnen Stationen auf dem Weg der Buße vorführt, sondern alles Notwendige von der Fides den Zuhörern sagen läßt. Das Drama hat

die gewöhnlichen fünf Akte, an deren Schluß Chorgesänge eingefügt sind. Hinter diesen beiden Dramen treten Macropedius' sonstige, der in wenigen Tagen geschriebene Lazarus (1541), der trefflich komponierte, lebenswarme Joseph (1544), Adamus (1552), Hypomene (1553) und Jesus scholasticus (1556) zurück, wenn sie auch die Arbeiten anderer Dichter, die sich auf gleichem Gebiete versuchten, in der straffen Zusammenfassung der Handlung weit übertreffen und überall den Meister auf seinem Gebiete erkennen lassen.
Aber Macropedius beschränkte sich in seinem dramatischen Schaffen nicht auf das biblische Gebiet. Vielleicht noch mehr zog ihn das auf alter, volkstümlicher Grundlage beruhende Lustspiel mit seinen dem Leben der Gegenwart entnommenen Zügen und Personen an. Auch hier hat er Ausgezeichnetes in seinen Stücken Rebelles und Aluta (1535), Petriscus (1536), Andrisca (1538) und Bassarus (1540) geleistet. Schildert er in den „Rebellen", im „Petriscus" moderne Kinder, die, von ihren Müttern verzogen, nichts lernen wollen, den Lehrer verhöhnen, ihr Geld in schlechter Gesellschaft vergeuden, allmählich dem Verbrechen anheimfallen und vor den Folgen ihres Leichtsinnes nur durch den einst verspotteten Lehrer gerettet werden, weist er mit besonderer Vorliebe auf treulose, einfältige, geizige Frauen hin und greift er eine Bäuerin aus der nächsten Umgebung Utrechts auf, also aus der Umwelt des „Zerbrochenen Krugs", um an ihr die Dummheit der Frauen zu verhöhnen, so scheut er sich doch auch nicht, den eigenen geistlichen Stand und dessen Auswüchse, so den geizigen Pfaffen im „Bassarus" und den verbuhlten in der „Andrisca" zum Gegenstand seines Spottes zu machen. Und überall können wir seine kunstvolle Komposition, die Farbenfreudigkeit seiner Darstellung bewundern. Weder Teufel noch Narren fehlen seinen echt volkstümlichen Stücken, mit denen er die Werke der einheimischen „Rederijkers" hoch überragt und dartut, wie glänzend es möglich sei, volkstümliches Leben der Gegenwart in der Sprache des klassischen Altertums darzustellen. In den „Rebellen" hat Macropedius dem Stoff vom verlorenen Sohn eine neue Seite abzugewinnen verstanden, was von den das gleiche Thema behandelnden Nachfolgern sofort ausgenützt wurde. Denn wie das Thema der „Rebellen" in Terenzens „Brüdern" und „Selbstpeiniger" seine Vorbilder hat, so gehen hinwiederum fast alle späteren Stücke vom Studentenleben auf Macropedius zurück. Schon 1549 veröffentlichte Christoph Stymmelius in seiner Vaterstadt Frankfurt a. O. seine Studentes, die bis ans Ende des Jahrhunderts in vielen Städten Deutschlands nachgedruckt wurden. Er führt uns drei Knaben vor, ein Vorgang, der rasch Nachahmung fand, den fleißigen Philomathes und im Gegensatz zu ihm die beiden faulen Acolastus, welchen Namen er wie den des Eubulus dem von ihm fleißig benutzten Gnapheus entlehnt, und Acrastes. Beide vergeuden ihr Geld, der eine

mit Weibern, der andere mit Spielern, um derentwillen er seinen Vater bestiehlt; von Philomathes dagegen ist nicht mehr viel die Rede. Trotzdem das Drama an vielen Gebrechen leidet, da weder eine einheitliche Handlung durchgeführt noch die Charaktere folgerichtig gezeichnet sind, wurde es doch von Nachfolgern ausgeschrotet. Auch des Grimmaer Rektors Martin Hayneccius (vgl. S. 85) Almansor (1578) gehört hieher; wir können an ihm rasch vorbeigehen; es ist nichts als eine Anhäufung von Anleihen aus allen möglichen Stücken in buntem Durcheinander ohne Gefühl für dramatische Wirkung und gehört zu den unerfreulichsten Erscheinungen des 16. Jahrhunderts. Besser geraten ist des Hamburgers Albert Wichgreve (gest. 1619) Cornelius relegatus (1600), der von Studenten in Rostock aufgeführt wurde und ein Spiegelbild des akademischen Treibens seiner Zeit gab. Auch sein Landsmann Heinrich Knaust (vgl. S. 73) hat im gleichen Jahre eine Studentenkomödie unter dem Titel Agapetus geschrieben, in der der hl. Johannes als deus ex machina auftreten muß, um den mißratenen Agapetus, der der Schule entlaufen ist, sich zu einer Räuberbande geschlagen, einen Kaufmann im Walde überfallen und ermordet hat, auf die rechte Bahn zurückzuführen und den erschlagenen Kaufmann wieder zum Leben zu erwecken.

Der erste Vertreter des neulateinischen biblischen Schuldramas auf eigentlichem deutschen Boden wurde der Augsburger Sixt Birck (vgl. S. 61 f.). Er studierte in Erfurt und Basel, wurde als Magister Leiter des St. Annagymnasiums seiner Vaterstadt und blieb es bis an seinen Tod. Erst als Rektor begann er, der bisher erfolgreich in deutscher Sprache gedichtet hatte, sich im lateinischen Drama zu versuchen. Fünf Dramen fallen in diese Zeit: Judith (1536), Susanna (1537), De vera nobilitate (Wahrer Adel 1538) Eva und Sapientia Salomonis (Salomons Weisheit); die Entstehungszeit der beiden letzten Stücke läßt sich nicht genau feststellen. Beel und Zorobabel sind von ihm deutsch geschrieben, aber von zweien seiner ehemaligen Schüler ins Lateinische übertragen worden, gehören also ebensowenig hierher wie ein anderes Stück Herodes sive Innocentes (H. oder die unschuldigen Kinder), das offenbar ungedruckt geblieben ist.

Mit der „Judith" hat Birck ein Thema angeschlagen, auf das bereits Luther als Stoff für „eine gute, ernste, dapffere Tragedien" hingewiesen hatte. Er bearbeitete zuerst den Stoff deutsch, dann erst übertrug er sein Werk ins Lateinische; er wollte darin nicht nur zeigen, wie ein Staat wohl zu verwalten sei, sondern auch, wie er sich in drohender Türkengefahr benehmen solle, gab also dem apokryphen Stoff Beziehung auf die Gegenwart. Das Stück hat in der Bearbeitung sehr gewonnen; auch dieser Humanist wußte sich in der fremden Sprache besser auszudrücken als in der heimischen! Dann war ja die Um-

arbeitung bestimmt, vor einer vornehmen Gesellschaft, dem versammelten Rate, aufgeführt zu werden, während die deutsche „Judith" lediglich zur Schulübung gedient hatte. Aber wenn sie in der Bearbeitung lebensvoller wurde und sich besser abrundete, hat Birck doch in mancher Hinsicht zu viel des Guten getan; Ratsherren hatten gewiß Verständnis für Gerichtsszenen, aber diese häufen sich hier ins Ungemessene und, so beliebt sie auch durch die Fastnachtsspiele (vgl. S. 38, 42) geworden waren, machen sie doch das Stück eintönig. Besser ist ihm die lateinische Bearbeitung seiner „Susanna" gelungen, wiewohl auch hier wieder geschmacklos breite Gerichtsszenen stören, die durch eine lange, eingeschaltete Eidesformel allerdings der Wirklichkeit näher gebracht werden. Besonders gelungen ist ihm die Charakteristik der beiden Greise, die, als sich Susanna entkleidet, in ihrer ganzen Verliebtheit, Eifersucht und Verschmitztheit gezeigt werden. Der im ungarischen Bartfeld angestellte Schulmeister Leonhard Stöckel hat 1559 das Werk mit ungeschickter Hand deutsch bearbeitet.

Tiefer und kraftvoller, gebildeter auch und begabt mit einem Blick, das Ferne ebenso in sich aufzunehmen und zu verarbeiten wie das heimatlich Nahe, ist der Niederbayer Thomas Kirchmeyer, der sich Naogeorgus nannte (1511—78). Auch ihm ist die Antike leuchtendes Vorbild, aber das heimatliche Passionsspiel ebenfalls vertraut, und ihm entlehnt er seine Teufelsgestalten, die hier wirklich zu Vertretern des bösen Prinzips geworden sind. Leidenschaftlicher und begeisterter Verehrer Luthers, tritt er mit der ganzen Wucht seiner Persönlichkeit für dessen Lehre ein, läßt sich aber durch den früh einsetzenden Doktrinarismus seinen offenen Blick nicht trüben; unerschrocken wahrt er sich seine eigene Meinung und verteidigt und hält sie auch gegenüber den Wittenbergern aufrecht; rastlos zieht er von einem Ort zum andern, bis er in Eßlingen seine letzte Stätte findet. In zwei Perioden gliedert sich seine dramatische Tätigkeit; in der ersten ist er nur Lutheraner, in der zweiten ganz er selbst in ungebrochener Kraft. Beschäftigung mit der antiken Komödie hat ihm volles Verständnis für das Drama gegeben; wie die Handlung fest zusammengehalten einem Ziele entgegenstrebt und deshalb im Dialoge ebenso Maß gehalten werden muß wie in moralischen Auseinandersetzungen, hat er der Antike, besonders Terenz, abgelauscht. Und wenn seine späteren Dramen nicht mehr die Kampfesfreudigkeit der ersten zeigen, so haben sie an Geschlossenheit des Inhalts, an Kunst der Charakterzeichnung wesentlich gewonnen. Sein Erstlingswerk ist der Pammachius (1538); daß er sofort und mehrmals (vgl. S. 71) in Nationalsprachen übertragen wurde, zeigt, wie das Werk eingeschlagen haben muß. Es ist ein historisches Drama, in dem er den Niedergang der Kirche, ihre Verweltlichung und ihre endliche Befreiung durch Theophilus an der Elbe d. i.

Martin Luther darstellt. Ein leidenschaftlicher Angriff gegen die katholische Kirche, wie wir ihn sonst nur bei den Pamphletisten treffen, genährt an den Schriften eines Eberlin von Günzburg, Kettenbach, Ulrich von Hutten. Die alte Kirche ist durch den Genußmenschen Pammachius verkörpert, das Kaisertum durch Julian, der eben den wahren Glauben angenommen hat; Porphyrius repräsentiert die Kurie, die mit ihrem schändlichen Rat dem Papste zur Seite steht. Da Julian nicht allen Wünschen der Kirche gefügig ist, verbinden sich Pammachius und Porphyrius mit Satan, der bereits durch seine Boten Planus, Stasiades und Chremius Ketzerei, Aufruhr und Verbrechen auf der Erde verbreitet hat und nun den neuen Bundesgenossen Pammachius mit der Tiara schmückt. Porphyrius hält eine lange Rede, welche die Berechtigung aller päpstlichen Verfügungen darlegen soll; neue Kardinäle, Domherren und Mönche werden gewählt und ein großes Fest veranstaltet, das in seiner grotesken Komik an Fischarts „Jesuiterhütlein" gemahnt und zu den besten Szenen im Drama des 16. Jahrhunderts gehört. Mitten in die Festesfreude dringt die Nachricht, Christus habe Paulus nach Wittenberg gesendet, um die Deutschen durch Theophilus gegen den Antichrist Pammachius aufzubieten; die Hölle rüstet sich zum Kampf; da erscheint der Epilogus: eine Fortsetzung sei nicht notwendig, da der Kampf auch in der Gegenwart weiter daure und erst am jüngsten Tage enden werde.

Noch höher steht sein Mercator (Kaufmann, 1540), eine Verteidigung der Rechtfertigungslehre Luthers. Das Stück klingt an den Eccius dedolatus ebenso an wie an den Hecastus des Macropedius, an Manuels „Krankheit der Messe" wie an Hans Sachsens „Narrenschneiden". Und trotzdem bewahrt es vollkommene Selbständigkeit und ist unübertroffen in der Fülle satirischer Züge und komischer Szenen. Der Kaufmann, der auf Betreiben des Sohnes Lucrum (Gewinn) die Conscientia (Gewissen), vormals seine Freundin, aus dem Haus vertrieben hat, wird krank. Der Pfarrer erinnert ihn, daß er sich den Himmel durch gute Werke verdienen könne, und reicht auch ein Tränklein, das aber die Krankheit nur verschlimmert. Da tritt Paulus, von Christus entsendet, mit dem Arzte Cosmas auf, und dieser gibt ihm eine Arznei, infolge deren der Kranke alles, was er bisher für gut gehalten, Abläße, Kirchenspenden, Almosen und Fasten erbricht. Nun erkennt Mercator, wie unrecht der Pfarrer mit seinen Ratschlägen hatte. Im fünften Akte sehen wir das Gericht Gottes. Vor seinem Throne erscheinen ein Bischof, ein Fürst und ein Franziskaner, mit ihren guten Werken schwer beladen, während der Kaufmann ohne Gepäck, aber begleitet von Conscientia, vor seinen Richter tritt und begnadigt wird; die andern werden verurteilt, und Petrus erhebt zum Schlusse noch heftige Anklage gegen Papst und Kirche.

Auch das folgende, leider übereilt zusammengeschriebene Drama Incendia (Brände, 1541) steht noch unter dem Zeichen des Kampfes für Luther. Eine Reihe von Bränden in mehreren protestantischen Städten hatte das Gerücht glaubhaft gemacht, Herzog Heinz von Braunschweig-Wolfenbüttel (Luthers Hans Worst) sei der Anstifter gewesen. Wir begegnen alten Bekannten aus dem „Pammachius“, diesem selbst, Porphyrius und Satan, der die beiden schilt, daß sie nicht genügend zu seinem Vorteil tätig seien; Pammachius sucht sich zu entschuldigen, die von ihm gehandhabten Machtmittel hätten keine Wirkung mehr. Pyrgopolinices, d. h. Heinz von Wolfenbüttel, erscheint in einer höllischen Versammlung, der auch Oncogenes (Erzbischof Albrecht von Mainz) beiwohnt, während Holofernes (Georg von Sachsen) fehlt, weil er bereits in der Hölle sitzt, und teilt seinen Plan mit, die Städte durch Feuer zu verwüsten. Als die Mordbrenner vor Philalethes bekennen, wer sie angestiftet habe, verteidigt sich Pyrgopolinices, es seien ja nur Ketzer, gegen die er gefrevelt; die Fürsten aber wollen ihn aus ihrer Mitte ausschließen.

In der zweiten Periode seiner dramatischen Tätigkeit beschäftigt sich Naogeorgus ausschließlich mit biblischen Stoffen; die Zwistigkeiten, die er mit Wittenberg hatte — seinen Anmerkungen zum ersten Johannesbrief war dort die Druckerlaubnis versagt worden —, hatten seine Kampffreudigkeit wesentlich gedämpft und wenn er auch nach wie vor ein treuer Anhänger Luthers blieb, so wahrte er doch seine Selbständigkeit, verteidigte die „reine Lehre“ und wurde durch seine veränderte Stellung ganz von selbst zur Bibel geführt. Er dramatisiert den Haman (1543), der sich gegen Verleumdung und Tyrannei wendet und vielfach an Terenz gemahnt, Hieremias (1551) und Judas Iscariotes (1552), in dem er sich ebenso gegen die Gegner der Reformation wie gegen die Lauen unter den Protestanten ausspricht, ein Stück, das deutlich den Einfluß des Alsfelder Passionsspiels (vgl. S. 23) zeigt.

Ihm verwandt im Wesen und Auftreten, ein gerader, offener Charakter, der seine Meinung auch gegenüber einer Schar von Feinden aufrecht hält, ist Nicodemus Frischlin, der bedeutendste lateinische Dichter Württembergs, uns schon bekannt (vgl. S. 83 ff.). Seiner akademischen Tätigkeit in Tübingen verdanken wir die Schulkomödien Priscianus vapulans (Der geprügelte P.), Venus, Dido. Das erstgenannte Werk (schon 1571 in Erfurt gedr.) wurde 1578 in Tübingen vor dem Hofe aufgeführt. Es verfolgt den Zweck, an die Stelle des barbarischen Lateins, das noch immer wie in der Zeit der berühmten Dunkelmännerbriefe auf den Universitäten sich breit machte, das der klassischen Autoren zu setzen und stellt dar, wie Priscian, der klassische Grammatiker, überall nur Wunden und Beulen davon trägt, wo immer er sich zeigt; denn die Leute, mit denen er spricht, verfügen über eine so elende Kenntnis der lateinischen

Sprache, daß ihm ganz schlecht zumute wird. Da sie seine Klagen nicht verstehen können, halten sie ihn für wahnsinnig und lassen ihn binden, bis endlich Erasmus von Rotterdam und Melanchthon herzukommen, die seine Krankheit erkennen und ihm ein aus guten lateinischen Werken bereitetes Purgiermittel verschreiben, worauf ein reichlicher Stuhlgang erfolgt und eine Menge in barbarischem Latein abgefaßter Schriften, darunter die Werke der Sorbonne, das Catholicon, die Grammatik des Alexander a Villa dei, der Hortulus animae u. dgl. m. von ihm abgehen; dann wird er in die Apotheke der Buchdrucker Froben und Oporin geführt und mit deren Verlagswerken gestärkt. Der Witz mit dem Purgiermittel ist nicht gerade neu, aber hinter dieser Komik zeigt sich doch auch Ernst; Frischlin weiß, daß Unrichtigkeit und Unklarheit des lateinischen Ausdrucks nur Folgen von Unwissenheit und Prahlerei sind, während Beherrschung der Sprache auch Klarheit der Vorstellung und Humanität der Gesinnung mit sich führt. Auch Dido (1581) und Venus (1584) gehören der Schulkomödie an; beide Stücke sind möglichst wörtlich aus Vergil entnommen, aus dessen Hexametern er Jamben macht. Dramatisch ist an ihnen recht wenig, ebenso wie an der Komödie Helvetiogermani (1589), die Cäsars Kommentarien entnommen ist; selbst die Einführung komischer Figuren hat dem Stücke dramatisches Leben nicht einhauchen können. Wie in allen Dramen Frischlins fehlen auch hier die Chöre.

Neben diesen reinen Schuldramen befaßte sich Frischlin in anderen Stücken mit der Bibel. Schon früh hatte er die an Hrotsvit erinnernde Absicht gehegt, einen christlichen Terenz aus dem „Eunuchen", den „Brüdern" und dem „Selbstquäler" zu schaffen, in welchen drei Werken gewissermaßen die Geschichte des ägyptischen Joseph enthalten sei; denn im „Eunuchen" werde die Geschichte Josephs auseinandergesetzt, wie er von seinen Brüdern verkauft, von der Frau Potiphars verraten, in den Kerker geworfen, durch Pharao befreit und zum Fürsten erhoben wird; in den „Brüdern" spiegle sich die Geschichte der Brüder Josephs in Ägypten: Simeon wird gefangen genommen, Benjamin herbeigeführt, schließlich gibt sich Joseph zu erkennen; im „Selbstquäler" werde Jakob dargestellt, der sich über den Verlust Josephs und Benjamins härmt, bis endlich seine Söhne mit der glücklichen Botschaft aus Ägypten heimkehren und den Vater zu dem wieder gefundenen Sohne führen. Ähnlicherweise wollte er die Geschichte der Ruth nach der terenzianischen Hecyra (Schwiegermutter) dramatisieren; aber der Neid zahlreicher Gegner und sein Wanderleben vereitelten solche Pläne. Jetzt schrieb er eine Rebecca (1576), in der besonders der Gegensatz zwischen dem sittlich hochstehenden Isaak und Ismael herausgearbeitet ist; letzterer erscheint als Spiegelbild zeitgenössischer „Scharrhansen", ein roher Junker, der samt den Schmarotzern Chamus und Gastrodes sein Leben mit

Jagen und Saufen verbringt. Das gibt dem Dichter Gelegenheit, sich, wie bald nachher „De büdesche Schlömer" (vgl. S. 90), gegen das übermäßige Trinken und sonstige Unsitten des Adels zu wenden. Ein Jahr später verfaßte Frischlin seine Susanna (gedr. 1578). Schon vor ihm hatte (vgl. S. 61 ff., 68 f.) Birck den gleichen Stoff lateinisch und Paul Rebhun deutsch bearbeitet, Werke, die Frischlin genau kennt und benutzt, aber doch in feiner Art zu seinem geistigen Eigentum umzuwandeln versteht; der Prolog dagegen ist fast nur aus Plautinischen und Terenzischen Versen zusammengesetzt. Auch hier sind die beiden Alten zu lebenswahren Gestalten geworden und Susanna zeigt mehr Wirklichkeitszüge als bei den Vorgängern; die naturtreue Zeichnung geldgieriger Advokaten und betrügerischer Wirte beruht gewiß auf eigener Erfahrung. Das Stück fand allgemeinen Beifall und begeisterte Bürgermeister und Rat der Stadt Memmingen so, daß sie ihrem Schulmeister den Auftrag gaben, fortan mit seinen Schülern statt der Komödien des Terenz die beiden biblischen Stücke Frischlins zu lesen, trotzdem sie nicht ganz frei von Zoten seien. Auffallend ist es, daß seine Werke, obwohl alle in Straßburg gedruckt, doch auf der dortigen, in moralischen Fragen sehr strengen Schulbühne niemals aufgeführt wurden, was einer von Frischlins Gegnern benutzte, um ihn wegen der Verderbtheit seiner Dramen anzugreifen.

Mit der ins Jahr 1578 fallenden Hildegardis magna wendet sich Frischlin der deutschen Vergangenheit zu, einem der Genovevasage ähnlichen Stoff aus der Zeit Karls d. Gr. Hildegardis ist Karls Gemahlin; Taland, ein natürlicher Bruder Karls, nähert sich ihr, während der Kaiser gegen die Sachsen kämpft, mit lüsternen Anträgen, die sie zurückweist. Karl kehrt zurück und bei ihm verklagt Taland die Gemahlin; Hildegard wird verstoßen, flieht in Mannskleidung nach Rom, wird ein berühmter Arzt und heilt den erblindeten Taland, der seine Schuld erkennt, büßen soll, aber durch Hildegardens Fürsprache vom Tode errettet wird.

Noch ein zweites Drama Frischlins nimmt seinen Stoff aus der deutschen Geschichte, sein Julius redivivus (Cäsar wiederbelebt), 1572 begonnen, aber erst 1584 vollendet. Er selbst nannte es sein bestes Stück und so stark hat es auf die Zeitgenossen eingewirkt, daß noch Jakob Ayrer es mit Erfolg unter dem Titel „Der widerlebendig gemacht Keiser Julius" übersetzte. Und tatsächlich ist es ein hohes Lied von der Größe Deutschlands, an dem sich noch Bismarck (er kannte es in einer Bearbeitung des 18. Jahrhunderts) erbaut hat. Angeregt durch ein Gedicht Ulrichs von Hutten läßt Frischlin Cäsar und Cicero unter Begleitung Merkurs auf die Erde kommen: sie wollen das neue Germanien sehen, da die Deutschen, die jetzt in die Unterwelt kämen, den Zeitgenossen Cäsars so ganz unähnlich wären. Im Elsaß angelangt, können

sie nicht genug Straßburg preisen, die herrlichste Stadt des Landes, das einst nur Sümpfe und Wälder bedeckten. Und ebenso herrlich sind Augsburg und Nürnberg. Fürst Hermann zeigt ihnen den Gebrauch der Feuerbüchse, über deren lauten Knall sie so arg erschrecken, daß sie meinen, sie müsse das Werk eines Gottes sein. Hermann erklärt Cäsarn den gewaltigen Fortschritt, den Deutschland auf politischem und militärischem Gebiete infolge der Erfindung des Schießpulvers durch einen Deutschen gemacht habe; Eobanus Hessus liest ein von einem Deutschen verfaßtes lateinisches Gedicht vor und führt Cicero, dem die Höhe der geistigen Kultur Deutschlands kaum faßlich ist, in eine Buchdruckerei — und auch den Bücherdruck hat ein Deutscher erfunden! Dann preist ein französischer Krämer seine Waren an; Cäsar ist verwundert, wie schmählich sich die Sprache Latiums gewandelt habe, da er kein Wort von dem versteht, was der Franzose spricht. Und damit auch der Humor dem Drama nicht fehle, erscheint ein italienischer Kaminfeger, der die beiden Römer anfangs erschreckt, weil sie in ihm Pluto zu erkennen glauben. Als Eoban ihren Irrtum aufklärt, sind sie enttäuscht über diese zweite Wandlung der lateinischen Sprache, die ihnen ebensowenig verständlich ist wie die erste, aber auch über den Niedergang des kulturellen Ansehens ihrer Heimat. Nun kommt auch Pluto, hält den schwarzen Kaminfeger für einen Abgesandten der Unterwelt und muß ihn italienisch anreden, um sich mit ihm zu verständigen und seinen Irrtum zu erkennen. Schon läuft er Gefahr, von diesem verprügelt zu werden, als Merkur auftritt und ihn mit der Mitteilung tröstet, er habe die beiden Römer, deren langes Verweilen auf die Oberwelt Pluto zu seinem Erscheinen veranlaßt hat, bereits in die Unterwelt zurückgeführt.

Katholisches Schuldrama

Die neulateinische Komödie hatte den protestantischen Schulen ein kennzeichnendes Gepräge gegeben; die Lateinschulen der katholischen Länder waren von ihr fast unberührt geblieben. Es vollzieht sich hier dieselbe Erscheinung wie in der Geschichte des Kirchenliedes: sehr spät erkennt die alte Kirche den Wert des Schauspiels für ihre Lehre, ebenso wie sie die Bedeutung des Gemeindegesangs sehr spät erfaßt hat, obwohl die Laien schon seit dem Mittelalter religiösen Gesang und religiöses Schauspiel gepflegt hatten. Erst mit dem Auftreten der Jesuiten in Deutschland seit der Mitte des Jahrhunderts ändern sich die Verhältnisse; die Bedeutung des Schauspiels für katholische Lehre und Propaganda wird von den ersten deutschen Jesuiten sofort festgestellt und sie handeln darnach. Zwar räumt die Ratio studiorum (Studienordnung) der Jesuiten dem Schauspiel nur einen bescheidenen Platz ein; nur in lateinischer Sprache und nur selten

sollte es aufgeführt werden; der Inhalt heilig und fromm, weibliche Rollen und Gestalten sollten ausgeschlossen sein, außer wenn es unumgänglich notwendig wäre. Hier war ein Hinterpförtchen geöffnet, das die Einführung von Frauenrollen ermöglichte und im Verlauf der Entwicklung fleißig benutzt wurde. Die ersten Jesuiten auf deutschem Boden stammten fast alle aus den romanischen Ländern, wo dem Schauspiel eine noch größere Rolle zufiel als in Deutschland, und sie begannen gleich am Anfange ihrer Tätigkeit mit dramatischen Darstellungen. War doch das Auftreten des Jesuitenordens in Deutschland ein Protest gegen die Reformation, sein Ziel die Wiedergewinnung abtrünniger Seelen für die katholische Lehre einerseits, andererseits die Stärkung der Gläubigen in ihrem Glauben. Das mußte das Schauspiel der Jesuiten von vornherein von dem protestantischen unterscheiden; war es diesem in erster Linie darum zu tun, den Schülern die Beherrschung der lateinischen Sprache zu erleichtern, stand also der pädagogische Zweck im Vordergrund, so war dieser zwar beim Schauspiel der Jesuiten auch vorhanden; doch schritt man von hier aus bald weiter vor und dehnte den Interessenkreis über die Schule auf die Gesamtheit der Gläubigen aus; das Ziel des Jesuitendramas war also zugleich auch ein religiöses, bestimmt, mit allen Mitteln moderner Inszenierungskunst durch Auge und Ohr auf das Gemüt der Zuschauer zu wirken und ihnen die Grundwahrheiten der katholischen Lehre deutlicher zu machen, als es dem besten Prediger möglich gewesen wäre. Und die Erfolge, die ihre Schauspiele bei der Rekatholisierung Deutschlands hatten, zeigen, daß die Jesuiten sich ihres Weges von allem Anfang an klar bewußt waren. Am Ende des 16. und zu Anfang des 17. Jahrhunderts erreicht das Jesuitendrama seine höchste Blüte; während des dreißigjährigen Krieges wirkt es mächtig auf das literarische Drama der Protestanten ein (vgl. Abschn. III). Eine zweite, bis gegen die Mitte des 18. Jahrhunderts dauernde Blüte verdankte das Ordensdrama dem Auftreten des Jesuiten Jakob Masen (s. S. 161 f.); dann verlor es allmählich seine Bedeutung, andere Kräfte mit anderen Zielen lösten es ab und als 1760 ein Erlaß der österreichischen Hofstudienkommission die Aufführung von Schuldramen verbot, schlossen die Jesuiten ihre dramatische Tätigkeit und konnten es beruhigt tun, da sie ihre Ziele zum großen Teil auch wirklich erreicht hatten.

Nicht unvorbereitet waren sie an ihre schwierige Aufgabe herangetreten; vertraut mit der italienischen und spanischen Bühne, fanden sie auch in Deutschland eine reiche dramatische Entwicklung vor. Sie sahen das humanistische Drama und die neulateinische Schulkomödie, die Volksbühne und das Fastnachtsspiel, wurden mit den englischen Moralitäten und Mysterienspielen bekannt und konnten überall aus der Fülle des ihnen zu Gebote stehenden Materials das ihnen passende hervorziehen. So kommt es, daß wir im Jesuiten-

spiele bald diesen, bald jenen Einflüssen begegnen und die verschiedensten Nachwirkungen beobachten. Es läßt sich nicht behaupten, daß die Jesuiten sich nur in zwei Richtungen bewegt, daß die einen zur Antike, die andern zum Volksspiele geneigt hätten; gewiß haben beide Richtungen die Jesuitenbühne beeinflußt, doch nicht in dem Maße, daß sie deren besondere Eigentümlichkeiten hätten verwischen können. Wenn sie im 18. Jahrhundert bei sich steigernder Zahl von neuen Stücken doch die erreichte Höhe nicht mehr halten konnten, so war das etwas natürliches: das Drama der Jesuiten hatte in schwerer Zeit im Süden und Westen des Sprachgebiets den Sinn für große öffentliche Darstellungen wachgehalten und damit eine kulturelle Aufgabe erfüllt; nun war seine Uhr abgelaufen.

Mannigfaltig waren, wie die Einflüsse, denen es ausgesetzt war, auch seine Stoffe. Zunächst boten sich solche in der bereits vorhandenen Literatur in Hülle und Fülle; es bedurfte nur der Regiekunst der Jesuiten, um den Zulauf der Besucher zu sichern. So begegnen wir denn anfangs zahlreichen längst beliebten Stoffen und Dramen auch bei den Jesuiten. Das Estherdrama, das sie 1579 in München aufführten, entnimmt seinen hauptsächlichsten Stoff dem Haman des Naogeorgus; des Gnapheus Acolastus wurde 1560 unverändert von ihnen in Wien aufgeführt; Frischlins Priscianus hat eine Satire Gretsers beeinflußt und Julius redivivus taucht in einem (1611 zu Dillingen aufgef.) Otto redivivus wieder auf. In der Hauptsache freilich entnehmen auch ihre Dramen die Stoffe der Bibel, aber weltliche Themen werden nicht verschmäht; besonders beliebt ist die Verbindung heimischer geschichtlicher Stoffe mit solchen der biblischen Geschichte unter dem Gesichtspunkte der Eucharistie. Wiederholt wird die Geschichte vom verlorenen Sohn bearbeitet, die dann zu den Stücken vom Studentenleben und den Schulspiegeln hinüberleitet; die Geschichte des letzten Hohenstaufen Konradin ist ebenso beliebt wie die König Ottokars, Wallensteins, Hamlets und der Marie Stuart; auch der sächsische Prinzenraub (vgl. S. 91 und 136) findet sich auf der Jesuitenbühne wieder; von Italien her kam der Don Juan-Stoff und wurde häufig bearbeitet. Keine Schauspielgattung blieb der katholischen Bühne fern; neben einfachen Schulaufführungen treffen wir Tragödien und Komödien, Opern und Schäferstücke, Possen, Spektakelstücke und Ballette in buntester Mischung. Selbst vor der derben Komik der Fastnachtsspiele machte man nicht Halt und brachte gern Vertreter der Bauernwelt in den Gestalten des Riepl und Wastl samt ihrem Dialekt auf die Bühne, wirkte doch gerade das komische Element anziehend; zudem verletzt die Komik des Jesuitenstückes nie das feinere Ohr, da der Schmutz eines Terenz und Plautus durchaus vermieden wird. Zwar ragen unter den Dichtern der Jesuiten nur wenige über das Durchschnittsmaß, aber im all-

gemeinen braucht ihr Drama den Vergleich mit dem protestantischen nicht zu scheuen und manches Stück, das sie geschaffen, lebt noch heute im Bauerntheater weiter und erfreut einen naiven Sinn.

Aber die Jesuiten konnten den überkommenen noch neue, bisher von der dramatischen Dichtung unbenutzt gebliebene Stoffe hinzufügen: die gesamte Heiligenlegende, dem protestantischen Drama naturgemäß unzugänglich. Diesem ungeheuren Gebiet gesellten sie noch die Geschichte ihres eignen Ordens zu und da diese zugleich in die der entferntesten Reiche, des japanischen wie des mexikanischen, des indischen wie des chinesischen eingriff, war ihren Dramen, ihrer Ausstattungsfreude ein so weiter Spielraum eröffnet, wie es bisher auf keiner andern Bühne möglich gewesen war. Zudem waren die Werke der Jesuitendichter, wie die Gesellschaft Jesu selbst im wahren Sinne des Wortes international, so daß ein Stück, das in Spanien oder Italien Anklang gefunden hatte, leicht in Deutschland Heimatrecht erwerben konnte.

Wichtiger aber als diese Erweiterung des Stoffgebietes ist eine Neuerung, die ihren Dramen einen ganz eigenen Charakter verleiht; das ist die Zweiteilung der Handlung oder besser gesagt die Begleitung der Haupthandlung durch eine symbolische, ihr parallel gehende, die zur Erklärung, Erläuterung dienen und überdies die Moral, einen Hauptzweck des Jesuitendramas, tiefer begründen und eindringlicher gestalten soll. Wie schon die mittelalterliche Scholastik neben einer realen eine mystische Deutung kannte, so auch das katholische Drama. Das spricht sich schon im Titel der Jesuitendramen aus, die, wie z. B. auch in der Tradition des „Volksstücks", oft zweiteilig sind; der erste Teil gibt die symbolische Deutung des Stückes an, der zweite, durch „oder" mit ihm verbunden die reale; so, wenn es heißt: Pietas victrix sive Flavius Constantinus de Maxentio Tyranno Victor („Die siegreiche Frömmigkeit oder Flavius Constantinus als Sieger über den Tyrannen Maxentius", 1659 in Wien aufgef.). Der Sinn solcher Parallelen (vgl. S. 24) ist oft mißverstanden worden. In einem Wiener Jesuitendrama war die Darstellung von Isaaks Opferung von einer Parallelhandlung begleitet, deren Inhalt, die Aussetzung der Andromeda, auf den Opfertod Christi hindeuten sollte; Nicolai, der einer Aufführung beiwohnte, konnte sich nicht scharf genug gegen solchen „Blödsinn" aussprechen, hatte also deren Sinn überhaupt nicht erfaßt. Mit Vorliebe treten in der Parallelhandlung allegorische Gestalten auf, Verkörperungen einzelner Tugenden oder Laster, die den eigentlichen Kern der Handlung drastischer und augenfälliger dem Gedächtnis der Zuschauer einzuprägen bestimmt sind. So zeigt das 1697 im Kremser Jesuitentheater aufgeführte Stück Zeno eine bis ins einzelne gehende Parallelhandlung, indem jeder der fünf Akte von einem mythologischen Spiele begleitet wird, um die in der Haupthandlung ausge-

sprochenen Wahrheiten zusammenfassend in einem neuen Lichte zu zeigen; namentlich die Stücke Jakob Bidermanns, dessen Vorbilder englische Moralitäten waren, sind durch die Verwendung allegorischer Gestalten in der Parallelhandlung gekennzeichnet. Die übertriebene Vorliebe für Allegorien hat freilich auch zum raschen Verfall der Jesuitenkomödie beigetragen.

Daß das Jesuitendrama sich so lange wirksam erhalten konnte, obwohl ihm die ganze Welt der Liebe verschlossen war, ist vor allem auf seine glänzende Regie zurückzuführen. Die Jesuiten kannten ihr Publikum genau und wußten, daß vor allem seine Schaulust befriedigt werden wollte; deshalb legten sie auf Ausstattung ihrer Stücke besonderes Gewicht. Sie konnten dies auch leicht, da sie seitens der Fürstlichkeiten, die ihre Vorstellungen besuchten, reich unterstützt wurden. Dadurch war es ihnen auch möglich, das Interesse von der verhältnismäßig kärglich ausgestatteten protestantischen Schulbühne auf ihre eigenen Darbietungen abzuziehen. Alles, was damalige Inszenierungskunst zu bieten vermochte, wußten sie für die Aufführung ihrer Stücke zu verwenden, was namentlich für die sog. ludi caesarei, Festvorstellungen in Gegenwart des Hofes, galt; da wurde alles aufgeboten, was an Musik und Tanz und Pantomimen, an Kostümen, Szenerien, Feuerwerk, Überraschungen aller Art, an Theaterbaukunst und -malerei sich in den Rahmen eines Stückes pressen ließ. Aber die Überfülle des Gebotenen mußte natürlich auch zu allmählicher Verflachung der Stücke führen; je größer der äußere Aufwand war, desto weniger Aufmerksamkeit schenkte man der eigentlichen Handlung und oft schien es, daß die Stücke nur aufgeführt würden, um der Welt zu zeigen, wie weit es die Regiekunst in der Darstellung der unmöglichsten Dinge bringen könne. Gesellte sich hierzu der Einfluß Italiens, dessen Jesuitenbühnen die auf das Teatro Olimpico in Vicenza zurückgehende barocke Bühnenarchitektur zeigen, die später überall in Deutschland herrschend wird, so sehen wir deutlich die Zusammenhänge, die das spätere Jesuitenspiel mit der modernen Oper verknüpfen; schon 1626 wurde in Innsbruck gelegentlich der Vermählung des Erzherzogs Leopold mit Claudia von Medici eine Komödie vom Grafen Rudolfo von Habsburg all' italiano, das heißt im Stile der italienischen Oper aufgeführt. Namentlich in Bayern und Österreich hat das Jesuitendrama seine Triumphe gefeiert; fast alle Gymnasien waren hier in den Händen der Gesellschaft Jesu oder der Piaristen und die rasche Rekatholisierung Österreichs, das im 16. Jahrhundert zum großen Teil protestantisch gewesen war, ist nicht zum geringsten Teile dem Einfluß der Jesuitenbühne zuzuschreiben.

Von den meisten Jesuitendramen sind freilich die Verfasser nicht bekannt und es wird noch langdauernder Forschung bedürfen, um hier Klarheit zu schaffen; unter den festgestellten Dichtern bleiben immerhin einige namentlicher Er-

wähnung wert. Vorausgeschickt sei der Name eines Jesuiten, dessen Hauptbedeutung in der theoretischen Erörterung des Wesens von Komödie und Tragödie liegt, mit der er seine Vorgänger wesentlich überholt hat; es ist der 1542 in der deutschböhmischen Landstadt Brüx geborene Jakob Spanmüller, der später seinen oder seiner Heimat Namen in Anlehnung an den des großen römischen Humanisten in Pontanus umgewandelt hat. Wir finden ihn als Lehrer an den Jesuitenschulen in Ingolstadt, Dillingen und Augsburg, und wie sehr sein Wirken geschätzt war, zeigt, daß Erzherzog Ferdinand von Tirol ihn 1580 zur Inszenierung einer Schulkomödie nach Innsbruck berief. Ob seine eigenen Dramen: Eleazarus Machabaeus, Immolatio Isaac (J.s Opferung) und Stratocles sive bellum (Str. oder der Krieg) aufgeführt worden sind, steht dahin; um so bekannter sind seine Institutiones Poeticae, eine Poetik, in der er seine Vorgänger Vida und Scaliger zwar ausgiebig benutzt, aber auch kritisch betrachtet und, was Klarheit und Schärfe bei Unterscheidung der einzelnen Dichtungsarten betrifft, weit über sie hinausgelangt. Er besitzt eine umfassende Belesenheit in der dramatischen Literatur der Griechen und Römer, aber auch genaue Kenntnis aller hierher gehörigen theoretischen Schriften, die ihn befähigt, unrichtige Ansichten klug und maßvoll zu bekämpfen und an deren Stelle seine eigenen zu setzen. So gewann seine Poetik überall maßgebenden Einfluß auf die Komposition der Jesuitendramen, der erst durch den Gradus ad Parnassum (1706) des Luxemburgers Paul Aler (1656 bis 1727) abgelöst wurde, den wir auch als Verfasser mehrerer in Köln aufgeführter Dramen wie als Dichter geistlicher Operetten kennen. Zu den hervorragenden Dichtern des Ordens gehört ferner Jakob Gretser (1562 bis 1625), der mit 16 Jahren in den Orden eintrat und später Lehrer in Freiburg in der Schweiz war. In dieser Zeit nahm er als Leiter der Schulaufführungen regen Anteil an der Bühne, für die er selbst einige Dramen schrieb, die ihn so bekannt machten, daß auch auswärtige Anstalten ihn um Stücke ersuchten. Gretsers Dramen beleuchten sein Können von den verschiedensten Seiten; während er in seinem ersten, dem Caecus ab ortu illuminatus (1584), die Heilung des Blindgeborenen durch Christus, in dem in dasselbe Jahr fallenden und von Funkelins „Auferweckung des Lazarus" (vgl. S. 63) beeinflußten Lazarus resuscitatus biblische Stoffe behandelt, versucht er in dem Dreiakter Timon (ebenf. 1584) die Antike nachzubilden, bekämpft im Naaman Syrus (1585) die Calvinische Heilstheorie und feiert den Freiburger Kirchenpatron Nicolaus Myrensis (1586) in deutlicher Anlehnung an das Volksschauspiel.

Zu den bedeutendsten Dichtern des Jesuitenordens zählt Jakob Bidermann (1578—1639). Als Lehrer in Ingolstadt, München und Dillingen hat er bis zu seiner Berufung nach Rom eine Menge von Dramen geschaffen, ohne ihnen

einen besonderen Wert zuzumessen; sie sollten vergehen, wie sie entstanden waren; ihm genügte es, wenn sie die Zuschauer angeregt und zum Nachdenken veranlaßt hatten. Erst nach seinem Tode wurden sie 1666 in München herausgegeben. Auffallend selten wählt er einen biblischen Stoff und nur erst in seiner letzten Schaffensperiode; er schrieb einen Joseph (1615), dem er das Jahr darauf einen Josaphat folgen ließ; in jenem legt er das Hauptgewicht auf die Untat der Brüder und ihre gerechte Bestrafung; das Stück ist auffallend unselbständig und benutzt, selbst in Nebendingen, das gleichnamige Stück des Ägidius Hunnius, während sein eigenes Werk wieder 1618 das Vorbild für Balthasar Voidius aus Wernigerode wurde. Viel häufiger sind seine Dramen der Heiligenlegende entlehnt; hier tritt auch die Eigentümlichkeit seines Schaffens am deutlichsten zutage. Hierher gehört der Cenodoxus (1602), der 1609 in München äußerst beifällig aufgenommen wurde: eigentlich nichts anderes als der bekannte und oft behandelte Everyman-Stoff, der mit dem Aufgebot aller Regiekünste dargestellt wird, aber nicht mit der Erlösung des Sünders sondern mit seiner Verdammung schließt, während seine Schüler und Freunde ihn selig wähnen. Die Gegenüberstellung der Tugenden und Laster, die sich um die Seele des Helden streiten, hat Bidermann wiederholt in seine Dramen aufgenommen, wobei ihm seine glänzende Begabung für Dialektik den Erfolg sicherte; der Gegensatz zwischen den Schülern, die den Meister nach seinem Tode glücklich preisen, und seinem Leichnam, der sich plötzlich von seinem Lager erhebt und dreimal in den Klageruf ausbricht: „Ich bin durch Gottes gerechtes Gericht auf ewig verdammt", muß allerdings nachhaltigen Eindruck auf die Zuschauer gemacht haben; im Drama selbst wird der Schüler Bruno so tief ergriffen, daß er alsbald aus der Welt in die Einsamkeit flieht und später den Karthäuserorden gründet. Wird im „Cenodoxus" der Sünder verdammt, so wird er im Jacobus usurarius (Wucherer J.) durch Fürsprache der Mutter Gottes gerettet, die im Augenblicke des Gerichtes, als sich die Schale seiner Sünden zutiefst neigt und er der Verdammung entgegensieht, die Gebete, die der Wucherer zeitlebens an sie gerichtet, in die andere Wagschale wirft. Gegenbild ist sein verschwenderischer und betrügerischer Sohn Morellus, dessen Diener Sagario für die Komik im Stücke sorgt, der Bidermann gern, wenn auch nur in den ersten Akten seiner Stücke Raum gibt, um den meist tragischen Abschluß rein ausklingen zu lassen. Wiederholt hat er sich mit dem Macariusstoff beschäftigt. In seinem ersten Stück Macarius Romanus (1613) läßt er den Helden, der von seiner Hochzeit in die Wüste flieht, der Versuchung, die hier an ihn herantritt, unterliegen und nachhause zurückkehren, während er in der zweiten Bearbeitung des gleichen Stoffes (gedr. 1618 unter dem Titel Joannes Calybita) die Flucht des Jünglings begründet,

ihn zwar auch heimkehren läßt, aber nur, daß er dort unerkannt als Bettler in Entsagung lebe. Das Stück ist das einzige, dem der Dichter einen Prolog vorausſendet. Noch ein letztes Stück führt uns in die Heiligenlegende; es ist der Philemon martyr, dessen Entstehungszeit sich nicht genau angeben läßt. Philemon ist Heide und Komödiant; als der Kaiser den Befehl erteilt, Jupiter zu opfern, folgt er, der keinen Glauben kennt, ruhig dem Befehle und bittet um Heilung seines Bauches. Da trifft ihn der furchtsame Christ Apollonius und ersucht ihn, gegen ein reiches Geldgeschenk auch für ihn zu opfern; auch dazu ist Philemon bereit, wird aber auf dem Wege bekehrt, getauft und dann in den Kerker geworfen und enthauptet. — Zwei Stücke entnimmt Bidermann der Geschichte; beide behandeln den siegreichen Aufstieg eines Helden und seinen plötzlichen Untergang; das eine ist die Geschichte Belisars (1607), das andere, Cosmarchia, beruht auf einer Erzählung des Johannes Damascenus (in seiner Vita Barlaami et Josaphati), worin der Sitte der Cosmopolitaner gedacht wird, jährlich ihren König abzusetzen und einen neuen zu wählen. Auch König Promethes steht vor diesem Schicksal, hat aber zu rechter Zeit, gewarnt durch einen Bettler, der selbst früher König gewesen, seine Schätze auf eine Insel gebracht, mit denen er nach seiner Vertreibung ein Heer wirbt, Cosmopolis erobert und ein neues Königreich gründet. Beide Stücke sind reich an allegorischen Figuren; namentlich Belisar, der von Conscientia und Poenitentia (Gewissen und Reue) wegen seines Verrates an Papst Silverius gepeinigt wird, während im nächsten Akte Virtus, Honor, Favor und Felicitas (Tugend, Ehre, Gunst, Glück) auf Fortunas Befehl ihn fliehen. In beiden Werken steht der Verfasser auf der Höhe seines Schaffens. Der Dialog ist fein ausgearbeitet, die Personen treffend gekennzeichnet; auch die Komik kommt zu ihrem Recht. Hier wie auch in seinen übrigen Werken steht er als Realist vor uns, der sich in bezug auf Ort und Zeit vollkommen frei bewegt, das Leben kennt und ihm seine wirksamsten Szenen entnimmt, deshalb auch den Monolog vermeidet, um so stärker im Dialog wirkt und es meisterhaft versteht, die Personen bald im höchsten Pathos, bald im groben Volkston sprechen zu lassen. Geistreich und witzig weiß er selbst den allegorischen Figuren, die sonst gewöhnlich nur blutlose Schemen sind, pulsierendes Leben einzuflößen. Wenn die Zeitgenossen die Eleganz und Lieblichkeit seiner Sprache rühmten, dürfen auch wir diesem Lobe zustimmen.

Ihm an die Seite tritt der Kölner Professor der Rhetorik und Poesie Jakob Masen (1606—81), einer der fruchtbarsten Dichter des Ordens, der auch als Theoretiker tätig war und in seiner Palaestra eloquentiae (Ringschule der Beredsamkeit, 1606) namentlich dem Drama seine Aufmerksamkeit zuwandte, wobei er Seneca als Meister auf dem Gebiete der Tragödie, Terenz auf dem

der Komödie bezeichnet; indes hat er selbst in seinen Dramen, die er seinem theoretischen Werke gleichsam als Belege für seine Theorie anfügt, sich mit Vorliebe an Plautus angeschlossen. Er legt wie Bidermann das Hauptgewicht auf die Einheit der Handlung, der gegenüber die des Ortes und der Zeit eine untergeordnete Bedeutung haben. Ein Gegner rauschender Musik, die entweder durch Lärm oder Neuheit den Hörer zu gewinnen strebt, ein Gegner auch der allzu stark das Interesse in Anspruch nehmenden Inszenierung, verlangt er vor allem Klarheit der Handlung und Reinheit des sprachlichen Ausdrucks; man darf ihn als Vorläufer Lessings bezeichnen. Seine Dramen stellen ihn weit über das Durchschnittsmaß der sonstigen Jesuitendichter. Einzelne unter ihnen sind geradezu Muster eines Jesuitendramas, so sein Androphilus, dessen Handlung beinahe nur zur Illustrierung der Parallelhandlung erfunden zu sein scheint. Behandelt diese den Sündenfall der ersten Menschen und dessen Folgen, Vertreibung aus dem Paradiese und irdischen Tod, so wird in der Haupthandlung dargestellt, wie König Andropater seinen Sohn Andromisus verbannt und an dessen Stelle den Anthropus zum Sohne annimmt. Aber dieser wird von Andromisus zu Schwelgerei und Ungehorsam verführt und zur Strafe dem Thanatos überliefert. Androphilus, zweiter Sohn des Königs, zieht aus, um seinen Bruder zu retten, fällt in die Hände des Andromisus, entflieht ihm aber und bringt den geretteten Sohn dem Vater zurück. Man sieht, daß der Verfasser sich an Bidermanns Belisar gebildet, aber auch gelegentlich deutsche Schwänke benutzt hat. Unter Masens andern Werken ragen die an Gryphius anklingende Tragödie Mauritius, Orientis imperator hervor, die Tragikomödie Josaphat und die Komikotragödie Telesbius; als seine besten Stücke gelten die beiden Lustspiele Ollaria, das sich auf einer Erzählung Petrarcas aufbaut, und der Rusticus imperans, die Erzählung von dem Bauern, der sich einen Tag als König träumt, ein Stück, dessen Beliebtheit Aufführungen bis ins 18. Jahrhundert verbürgen.

Neben ihm ist nur noch der Österreicher Nikolaus Avancini (1612—86) zu nennen, einer italienischen Familie entsprossen, doch ganz von deutscher Kultur erfüllt und in seinen lyrischen Dichtungen ein begeisterter Lobredner Deutschlands und seiner Größe, die er trotz des Kriegselends erkennt und auf deren Fortdauer er hofft. Seine dramatischen Werke umfassen fünf Bände mit 27 Dramen, darunter sechs Übersetzungen. Er hat für sie fast alle Stoffgebiete herangezogen und gibt uns Dramen aus der heidnischen wie der christlichen Geschichte, Märchen, Legenden, biblische Dramen und reine Allegorien; gesteht er auch selbst, daß er bei der Überfülle seiner sonstigen Arbeiten — er war Ordensprovinzial — nicht die Möglichkeit gehabt, seine Dramen ordentlich auszufeilen, so lassen sie doch auch so neben feiner Menschenkenntnis eine aus-

gezeichnete Bühnentechnik erkennen und eine Phantasie, die ihm aus der Buntheit und Mannigfaltigkeit des Lebens die dramatisch wirksamsten Stoffe zuführt. Namentlich seine ludi caesarei haben alles bisher Gesehene an Glanz der Ausstattung und Reichtum der Inszenierung übertroffen. So huldigen in seinem anläßlich der Wahl Ferdinands IV. zum König von Ungarn geschriebenen Ludus Curae Caesarum pro Deo sive Theodosius Magnus, justus et pius imperator (Wie Fürsten für Gott sorgen oder Th. d. Gr., ein gerechter und frommer Kaiser) die vier Erdteile dem Herrscher: Europas Siegeswagen wird von Pferden, der Asiens von Elephanten, der Afrikas von Greifen gezogen, Amerika erscheint mit Kamelen; dazu noch eine Überfülle musikalischer Einschübe. Ähnlichen Aufwand jeglicher Bühnenkunst zeigt sein 1673 in Graz anläßlich der Vermählung des Kaisers Leopold mit der Erzherzogin Claudia Felix geschriebenes Drama Cyrus, das eine solche Fülle von Verwicklungen aufwies, daß zu seiner Aufführung zwei Tage notwendig waren; was dem Dichter nur einfiel, mußte herbei; neben der Haupthandlung wurde eine Deklamation, eine Unterrichtsstunde, eine Tanz- und Fechtübung, selbst ein Kriegsspiel aufgeführt und das alles mit einem Glanz, wie ihn Graz zuvor nie gesehen hatte. Daneben schrieb Avancini zwar auch schlichte Schuldramen wie das Jugendwerk Vis invidiae sive Marius (Macht des Neides oder M.) und das 1666 entstandene Dei bonitas de humana pertinacia victrix (Gottes Güte Siegerin über menschliche Verstocktheit); aber alles in allem zeigt seine Kunst deutlichste Spuren des Verfalls, des nahen Niedergangs der Jesuitenbühne.

Von Ayrer bis Lessing

Englische Komödianten

Das deutsche Drama oder besser die dramatischen Spiele in Deutschland — denn von einem Drama kann man erst reden, wenn die dieser Gattung eigentümliche Kunstform gewonnen ist — hatte sich bis gegen Ende des 16. Jahrhunderts, also innerhalb des Zeitraums, der in den ersten beiden Abschnitten dieses Buches behandelt ist, zwar nicht frei von fremden Einflüssen, aber doch selbständig entwickelt. Die katholische Christenheit des Mittelalters bildete eine einheitliche Kulturgemeinschaft, der Ideenaustausch war sehr rege und vollzog sich viel rascher als wir nach den dürftigen Verkehrsmitteln jener Zeit erwarten würden. Die Gleichartigkeit des westeuropäischen Denkens beförderte ihn, aber was die einzelnen Nationen sich gegenseitig mitteilten, war in der Hauptsache stofflicher Natur. Der Stoff bildet nur die Unterlage, das unbehauene Material des Kunstwerks; dessen Wesen liegt in der Form, und die Form der deutschen dramatischen Spiele im Mittelalter war zwar westeuropäisch und christlich-katholisch, aber sie blieb doch national, wenig berührt von der anderer Länder. Während diese aber im Laufe des 16. Jahrhunderts sich eine dem Drama eigentümliche Form eroberten, gelang dies in Deutschland nicht. Es war unser Verhängnis, daß wir sie aus eigener Kraft nicht schaffen konnten, sondern nur mit Hilfe fremder Vorbilder. Das Ringen nach einem deutschen Drama, das die nächsten Jahrhunderte ausfüllt, geht in der Nachahmung auf, oder wenn dieser Ausdruck zu hart erscheint, in der Nachbildung. Es besteht in Versuchen, sich fremdes Gut bewußt anzueignen und in Deutschland heimisch zu machen. Das deutsche Drama ist kein Erzeugnis eines kräftigen erwachenden Nationalbewußtseins, sondern in mühseligem Ringen wurde es hervorgebracht als die Krönung der allmählich reifenden Bildung.

Die deutschen dramatischen Spiele um die Mitte des 16. Jahrhunderts, besonders die Werke Hans Sachs', erreichen zwar bei weitem nicht die gleichzeitigen Leistungen der Italiener, die damals den Grundstein zu dem klassizistischen Drama legten, stehen aber erheblich über den gleichzeitigen Stücken Spaniens und Englands. Wenn es trotzdem diesen beiden Ländern innerhalb der nächsten fünfzig Jahre und etwas später auch Frankreich gelang, ein nationales Drama von unerreichter Größe zu schaffen, während die vielversprechenden Keime in Deutschland nicht zur Reife gelangten, so liegt es zum größten Teil daran, daß jene zur rechten Zeit den Übergang von der Laienkomödie zur Berufskomödie fanden, daß der darstellende Dilettant im gegebenen Augenblick durch den Berufsschauspieler verdrängt wurde. Die Form des Dramas ist die Aufführung. Schon Aristoteles hat zwar Tragödien und

Komödien gelesen, aber er war sich darüber klar, daß durch die Lektüre eines Dramas bei allem Genuß, den sie bieten kann, die szenische Darstellung nicht zu ersetzen ist. Sie ist kein accidens, sondern ein essentiale des Dramas. Die Aufführung ist nicht Sache des Regisseurs, sondern ein untrennbarer Teil des dramatischen Schöpfungsprozesses, der nicht am Schreibtisch des Dichters, sondern auf der Bühne seinen Abschluß findet. Die Aufführung aber, die dem Sinne des Verfassers und dem Wesen des Kunstwerks gerecht wird, kann nur durch berufsmäßige Schauspieler erfolgen. Erst unter ihren Händen gewinnt die Form die Schmiegsamkeit, Allseitigkeit und Ausdrucksfähigkeit, daß der Dichter sie als Instrument handhaben kann, das jede Schwingung seiner Seele wiedergibt. Der Dilettant wiederholt nur das Dichterwort, erst der Schauspieler verschmilzt mit ihm und erreicht die ideale Einheit von Stoff und Form. Berufsmäßige Darsteller sind die Voraussetzung des großen Dramas; das Schwert muß geschmiedet sein, damit der Eroberer es gebrauchen kann.

Warum gelang in Deutschland nicht, was in Spanien, England, Italien, Frankreich möglich war? Warum wurde hier nicht auch die Laienkomödie durch eine nationale Berufskomödie ersetzt? Die Gründe sind zahlreich, sie liegen nicht auf künstlerischem, sondern auf politischem Gebiet. Die Schauspielkunst und das Drama setzen die Zusammenfassung aller geistigen Kräfte einer Nation wie in einem Brennpunkt voraus, sie erfordern eine Intensität des nationalen Lebens, wie sie nur in einer Hauptstadt gefunden wird. Spanien, England und Frankreich erwachten im 16. Jahrhundert in Überwindung des mittelalterlichen Universalismus zum vollen Bewußtsein des Nationalstaats, und die Freude an diesem Erwachen kam in Madrid, London und Paris zum Ausdruck. Diese Hauptstädte konnten ein nationales Drama erzeugen. In Italien und in dem noch mehr zersplitterten Deutschland fehlte ein derartiger Mittelpunkt; jenes konnte dank seiner kulturellen Einheit wenigstens einen berufsmäßigen Schauspielerstand hervorbringen, Deutschland aber weder diesen noch ein Drama. Den freien Reichsstädten, die die Bürgerkomödie in erster Linie pflegten, fehlte dazu die geistige Konzentrationskraft.

Die mittelalterliche Überlieferung brachte es mit sich, daß das Renaissancedrama in allen europäischen Ländern zunächst in Dilettantenhänden lag. Die Komödien Ariosts und Macchiavellis, sowie die ersten klassizistischen Tragödien Trissinos und Martellis wurden von Mitgliedern der Gesellschaft dargestellt, d. h. sie wurden aufgesagt (recitate), nicht gespielt. Allmählich zeigte sich die Überlegenheit der berufsmäßigen Komödianten, und nachdem sie in Italien etwa ein Menschenalter gegen die Konkurrenz der nichtzünftigen Darsteller gerungen hatten, war ihr Sieg um das Jahr 1560 entschieden. Das Datum läßt sich nicht genau angeben. Obgleich es sich um das wichtigste Er-

eignis in der Geschichte des Dramas und des Theaters handelt, schweigen die Zeitgenossen gänzlich, wie immer, wenn die Geschehnisse sich nicht als Revolution, sondern als langsame schrittweise Entwicklung abspielen. Sie fallen nicht auf und bleiben daher unbeachtet; erst der rückschauende Beobachter erkennt ihre Tragweite: Eröffnung der Bahn, die zu Lope de Vega, zu Shakespeare und Molière führt. Um 1565 besaß Italien einen Schauspielerstand, der sich seines Könnens und seiner Überlegenheit über alle andern Darsteller voll bewußt war. Seine Mitglieder begnügten sich nicht mit der Anerkennung in der Heimat, ihr Ruhm war derartig, daß sie von dem Kaiser nach Wien, von dem König von Frankreich nach Paris eingeladen wurden, ja daß sie es wagen konnten, ohne fürstliche Gunst ihre Wanderfahrten auf Spanien und England auszudehnen. Schon 1568 spielten (mit Tabarino), Francesco und Isabella und 1569 Flaminio vor Maximilian II., die vielleicht mit den berühmten Darstellern Francesco und Isabella Andreini und ihrem Freund Flaminio Scala zu identifizieren sind. In den letzten drei Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts waren italienische Schauspieler gern gesehene und beinahe regelmäßige Gäste in Paris, London und Madrid, so daß Lope de Vega in den Bizarrias de Belisa von einer der führenden Darstellerinnen, der Gattin jenes Andreini, schreiben konnte:

Ruhmreiche Künstlerin,
die heute gleich verehren
Paris, Madrid und Rom.

Das Auftreten der italienischen Komödianten offenbarte den drei westeuropäischen Ländern die Überlegenheit des Berufsschauspielers über den Laien und entschied dadurch den Kampf zwischen den beiden Arten von Darstellern. Das überlieferte Material erlaubt uns nur, diese Vorgänge in Frankreich zu verfolgen, aber wenn man bedenkt, daß sowohl in London wie in Madrid der großartige Aufschwung des Dramas unmittelbar nach den Besuchen der Italiener einsetzt, so müssen die Ereignisse dort einen ähnlichen Verlauf wie in Paris genommen haben. Der berufsmäßige Schauspieler entwickelte sich allmählich zum Dichter, zum Schöpfer des englischen Dramas und gewann seine höchste Gestaltung in Shakespeare. Die Engländer konnten bald daran denken, ihre Kunst im Ausland zu zeigen; so rasch war der Aufschwung, daß aus den Lernenden innerhalb weniger Jahre Meister wurden. Zwar nach Italien gingen sie nicht, die Konkurrenz mit der in ganz Europa bestaunten commedia dell' arte wagten sie nicht aufzunehmen, aber Frankreich, Holland, Deutschland und die nordischen Länder wurden von ihnen besucht. Sie waren bequemer zu erreichen, und keines, noch nicht einmal Frankreich, besaß um 1600 ein Theater, das den Vergleich mit dem englischen aufnehmen konnte.

Der Spielmann des Mittelalters war international. Er war überall gleich willkommen und gleich verachtet. So verschlug es ihm nichts, durch die verschiedenen Länder zu streifen, ob er nun ihre Sprache kannte oder nicht. Im Gegenteil er verstand es, diesen Mangel geschickt zur Steigerung seiner drastisch-komischen Wirkungen auszunützen. Etwas von ihrer Wanderlust und Unseßhaftigkeit vermachten die fahrenden Leute ihrem Erben, dem modernen Schauspieler. Auch er war ein Mann, den es in die Ferne zog und der sich mit dem Beifall seiner Landsleute nicht begnügte. Im Verlauf des 16. Jahrhunderts sind wandernde Truppen von Schauspielern und Possenreißern nichts Seltenes. Selbst die Laienkomödianten begaben sich gern auf Kunstfahrten, und den berufsmäßigen Mimen lag der Wandertrieb im Blut. Diese einzelnen Gastspiele, mochten sie auch von regem Beifall begleitet sein, besitzen geringe theatergeschichtliche, geschweige literarische Bedeutung, sie blieben bestenfalls eine Sensation wie in unsern Tagen das Auftreten der Duse oder des russischen Balletts, ohne tieferen Einfluß auf das geistige Leben Deutschlands und das seiner Dichter. Gegen Ende des 16. Jahrhunderts wurde das anders, als die Ausländer mit der ganzen Überlegenheit des Berufsschauspielers und als Vertreter einer höheren, ausgereifteren Kunst erschienen. Ihre Gastspiele wurden zur literarischen Bewegung, zum mindesten das Auftreten der Italiener in Frankreich und das der englischen Komödianten in Deutschland.

Deutschland übte eine besondere Anziehung auf die Fremden aus. Dort stießen sie auf keine Konkurrenz, denn die Bürger-, Handwerker- und Schülerkomödie, die in den deutschen Städten ausschließlich gepflegt wurde, fiel schmählich gegen die Kunst der Berufsdarsteller ab. Neben den Engländern, ja noch vor ihnen kamen Italiener und Franzosen, denen sich später Niederländer anschlossen, häufig ins Land. Von ihnen gewannen die Italiener einen gewissen Einfluß, aber er blieb rein stofflicher Art. Sie lieferten wertvolles Material, prächtige Motive und einzelne Bühnentricks, aber ihre Form machte keinen nachhaltigen Eindruck. Sie konnten gegen die Engländer nicht aufkommen. Man lobte die Italiener, aber man begeisterte sich für die Engländer. Alle kritischen Stimmen priesen ihre Künste aufs höchste, die deutschen Fürsten scheuten kein Opfer, um eine englische Truppe an ihren Hof zu ziehen, und die Gelehrten stimmten darin überein, daß die Kunst des von ihrem Cicero bewunderten Roscius in diesen Komödianten aufs neue erstanden sei. Diese Bewunderung ist um so höher zu schätzen, als den damaligen Deutschen Italien viel näher lag als England und allgemein als das höchst kultivierte Land Europas anerkannt wurde. Der deutsche Student hörte in Padua und Bologna, der deutsche Maler studierte in Rom und Venedig, aber trotzdem reichte man dem englischen Schauspieler die Palme.

Es lag nicht an der Sprache. Englisch war in Deutschland nicht bekannter als italienisch. Auch nicht an einer Rassengemeinschaft, man betrachtete die Engländer durchweg als Fremde, nicht als Stammesgenossen. Es lag an dem Geist, der das englische Drama beseelte, dem Geist, dessen höchsten Ausdruck wir in Shakespeare bewundern. Dieser mächtige, evangelische Geist, dieses Pathos wirkte ganz anders als die Routine der Italiener. Diese waren glänzende Spieler, aber hinter ihnen standen keine Dichter, deren Wort selbst in der fremden Sprache die Massen hinreißen mußte.

Dazu kam, daß die Engländer sich den fremden Ansprüchen geschickt anpaßten. In ihrer Heimat hatte der Verfasser von Dramen keinen Anspruch auf den Titel eines Dichters (poet), sondern mußte sich mit dem bescheideneren eines Stückeschreibers (playwright) begnügen; die Darsteller selbst galten als Geschäftsleute, die das Bühnenhandwerk so gut wie ein anderes betrieben. Es fehlte ihnen jeder Künstlerstolz, ja überhaupt die Vorstellung, ihre Tätigkeit habe etwas mit Kunst zu tun. Die Leute wollten verdienen, und sie waren daher gern bereit, dem fremden Publikum jede Konzession zu machen, die den Einnahmen zugute kam. Sie trugen kein Bedenken, die englischen Stücke durch spaßhafte deutsche Einlagen beliebter zu machen, sie beeilten sich Stoffe, die bei den Fremden volkstümlich waren, zu dramatisieren, sie übertrieben die Geste, um sich verständlich zu machen, sie sparten nicht an Kostümen, um das Auge durch solche Pracht für das unverständliche Wort zu entschädigen, und sie waren treffliche Akrobaten und Musikanten. Die Hauptsache war der Verdienst und ihm wurde alles untergeordnet. Durch diese Zugeständnisse an den Geschmack der sprachunkundigen deutschen Zuschauer befestigten die Engländer ihre Stellung, aber nicht diesen kleinen Mitteln hatten sie es zu danken, daß sie sich in Deutschland einbürgern konnten, sondern in erster Linie dem Geist, der ihre Stücke und ihr Spiel beseelte. „Es ist der Geist, der sich den Körper baut." Dieser Geist war stark in den Schwachen, selbst in den Schauspielerbanden, die sich kümmerlich von Ort zu Ort schleppten.

„Ein fester Aufenthalt war vorteilhafter für ihren Ruf wie für ihre Einnahmen", erklärt Hamlet. Die besten und beliebtesten Schauspielergesellschaften fanden ihr gutes Auskommen in London. Sie machten wohl gelegentlich einen Abstecher nach einem Edelsitz oder wenn ihnen das Pflaster in der Hauptstadt unangenehm heiß wurde, eine größere Rundreise, aber sie hatten es nicht nötig, ihr Brot außerhalb Englands zu suchen. Es bestand jedoch ein Überangebot an Schauspielern, wie das bei dem überschnellen Aufblühen des Standes und den glänzenden Erwerbsaussichten, die er bot, nur natürlich war. Fand dieser Nachwuchs in den bestehenden, von einem Großen des Reichs beschützten Truppen kein Unterkommen, so verfiel er mit Gauklern, Bären-

führern und Landstreichern der Polizeiaufsicht. Diese harte Maßregel trieb die Leute ins Ausland. Es mag manches Talent, das sich in der Heimat nicht durchsetzen konnte, darunter gewesen sein, in der Hauptsache waren es aber nur „Lumpenkomödianten", wie Shakespeare sie nennt, die mit den rasch wachsenden Londoner Ansprüchen nicht Schritt halten konnten. Es war nicht wie heute, wo man zu einem Gastspiel fürs Ausland gerade die besten Kräfte zusammenrafft, sondern umgekehrt, die anerkannten Darsteller blieben zu Haus und überließen die Fremde den Schwächeren. Von den großen Schauspielern des Elisabethanischen Dramas ist nur William Kempe, und auch er nur vorübergehend in jungen Jahren, im Ausland gewesen. Die fahrenden Truppen bestanden durchweg aus zweitklassigen Elementen, die entweder in England gar nicht oder nur in untergeordneten Rollen und bei untergeordneten Gesellschaften zu verwenden waren. Von den Mitgliedern der Shakespeareschen Truppe ist nur der eben erwähnte Kempe gereist, und auch er nur zu einer Zeit, als er noch keiner der geachteten Gesellschaften angehörte. Wir müssen uns darüber klar sein, daß eine Aufführung der englischen Komödianten in Deutschland nur ein schwaches Abbild einer englischen bot, und daß der Glanz dieses Bildes um so matter erschien, je lockerer die Fühlung mit der Heimat und je durchgreifender die Einbürgerung in der Fremde wurde.

Das erste fremde Land, in dem Schauspieler der elisabethanischen Ära ihre neue Kunst zeigten, war Dänemark. Sie spielten dort 1579 und dann wieder 1585 und zwar mit einem außerordentlichen Erfolg, so daß der Besuch zur Nachfolge ermutigte. Im nächsten Jahr erschien dort eine neue Truppe unter Führung William Kempes. Sie bestand zwar nur aus sechs Mitgliedern, so daß sie an Aufführungen größerer Dramen nicht denken konnten, aber Kempe besitzt durch seine Person eine besondere Wichtigkeit. Nach dem Tode Tarletons war er allgemein als der beste Komiker Englands anerkannt und hat als solcher der Shakespeareschen Truppe von 1594 bis etwa 1600 angehört. Er hat neben dem großen Dramatiker auf den Brettern gestanden und in allen seinen Stücken aus jener Zeit die komischen Chargen gespielt, den Peter in „Romeo und Julia", den Holzapfel in „Viel Lärm um nichts" u. a. m. Bei seinem dänischen Gastspiel kamen derartige große Werke nicht in Betracht. Seine schwache Truppe mußte sich auf kleine Possen, auf musikalische und akrobatische Darbietungen beschränken. In den dänischen Registern wurden ihre Mitglieder als „Instrumentister och Springere" bezeichnet, doch ist anzunehmen, daß sie sich auch als Schauspieler betätigten. Auf jeden Fall hatten sie Erfolg und verblieben ein reichliches Vierteljahr am Hofe des Dänenkönigs Friedrich II. Ihr Ruf drang von dort nach Deutschland, und Christian I., Kurfürst von Sachsen, hatte den dringenden Wunsch, die berühmten Engländer bei sich zu

sehen. Er wandte sich an seinen königlichen Oheim von Dänemark, doch trotz der fürstlichen Vermittlung verspürten die Komödianten wenig Lust, die Fahrt in das unbekannte Land anzutreten. Kempe selber lehnte unbedingt ab, seine Genossen erhoben Bedenken und stellten übertrieben hohe finanzielle Ansprüche, um auf diese Weise von der lästigen Einladung loszukommen. Aber der kunstliebende Kurfürst scheute keine Kosten und bestand auf seinem Willen. Durch einen sprachkundigen Führer ließ er die Engländer abholen, und nach einer Reise von drei Wochen trafen sie am 16. Oktober 1586 an seinem Hofe ein. In ihrer Bestallungsurkunde heißt es, daß sie „wen wir taffel halten und sünsten, so offte Ihnen solches angemeldet wird, mit Ihrer Gygen und zugehörigen Instrumenten, auffwarten und Musiciren, Uns auch mit Ihrer Springkunst und anderem, was sie in Zirlichkeit gelernett, Lust und Ergetzlichkeit machen". Man erwartete also von den „Instrumentisten und Springern", wie sie auch in Sachsen genannt wurden, in erster Linie Akrobatenkünste und musikalische Vorträge, und wenn sie überhaupt Stücke aufführten, so fielen sie unter das „andere, was sie in Zirlichkeit gelernett" hatten. Christian war sehr zufrieden mit ihren Leistungen, behielt sie drei Vierteljahre in seinem Dienst, nahm sie mit auf Reisen, u. a. nach Berlin, und entließ sie reich belohnt erst im Juli 1587.

Dieses erste Dresdner Gastspiel bildete den Auftakt der großen Bewegung, aber unmittelbare Nachahmung fand es nicht. Es dauerte noch fünf Jahre, ehe der Zug der englischen Komödianten nach Deutschland in Fluß kam. Erst 1592 erschien wieder eine englische Gesellschaft, und zwar kam sie diesmal über Holland, das von nun ab die Einfallspforte der Schauspieler bildet. In den Niederlanden hatte sich das englische Schauspiel rasch eingebürgert, es bildeten sich dort gewissermaßen Depots, aus denen sich die nach Deutschland vorstoßenden Truppen ergänzen konnten, ohne auf ihre ferner gelegene Heimat zurückgreifen zu müssen. Die Gesellschaft von 1592 scheint aber in England selbst zusammengestellt worden zu sein, und zwar mit der ausdrücklichen Absicht, in Deutschland ihre Künste zu zeigen. Soviel geht aus einem erhaltenen Schreiben Lord Howards hervor, in dem er den Generalstaaten die Schauspieler empfiehlt, die sich auf die Wanderung begäben, d'exercer leurs qualitez en faict de musique, agilitez et jeux de comédies, tragédies et histoires. Die Führung lag in den Händen Robert Brownes, und neben ihm werden noch John Bradstreet, Thomas Saxfield und Richard Jones genannt. Browne gehörte zeitweilig der Truppe des Earls von Worcester an, einer guten, wenn auch nicht einer erstklassigen Gesellschaft — es scheint aber, daß weder er noch seine Genossen damals in England Seide spannen. Um so willkommener waren ihnen die Einladung des Herzogs Heinrich Julius von Braunschweig-Wolfenbüttel, denn wenn es auch nicht aktenmäßig belegt ist, müssen wir doch an-

nehmen, daß dieser kunstsinnige Fürst die Komödianten zu sich kommen ließ, nicht daß sie aufs Geratewohl zu ihm reisten.

Die Engländer waren von ihrer Heimat her gewohnt, sich in den Dienst eines vornehmen Herrn zu stellen und unter dem Schutze seines Namens in den verschiedenen Städten zu spielen. Bei einer Fahrt nach Deutschland, wo ihnen Sprache und Sitten gleich unbekannt waren, werden sie sicher mit dieser Gewohnheit nicht gebrochen, sondern sich vor Antritt der Reise der herzoglichen Gönnerschaft versichert haben. Einen besseren Patron als Heinrich Julius konnten sie nicht finden. Von seinen eigenen dramatischen Dichtungen werden wir später reden. Er war ein Fürst im Stil der italienischen Renaissancepotentaten, eine hochbegabte Natur, ein großer Freund der Kunst, aber zugleich ein rücksichtsloser Politiker, dem jedes Mittel recht war, wenn es sich um seinen Vorteil handelte. Er trug kein Bedenken, es heut mit den Evangelischen, morgen mit den Katholischen zu halten; wenn es seine Hauspolitik erforderte, setzte er sich über Religion und Grundsätze hinweg. Mit dieser praktischen Rücksichtslosigkeit verband er einen starken Sinn für mittelalterliche Romantik. Seine Liebe zur Kunst wurde durch seine Frau, eine Tochter Friedrichs II. von Dänemark, gefördert, und durch die enge Verbindung mit dem nordischen Hof, an dem ja die englischen Komödianten häufige Gäste waren, unterstützt. So mag bei dem Herzog der Wunsch entstanden sein, sich eine eigene Truppe aus England zu verschreiben. Ihr Aufenthalt in Wolfenbüttel war jedoch nur von kurzer Dauer. Ob Heinrich Julius vielleicht von Dänemark her an bessere Leistungen gewöhnt war, ob ihm die Vorstellungen in fremder Sprache nicht die erwartete Freude bereiteten, entzieht sich unserer Kenntnis; wir können nur feststellen, daß Browne und seine Leute den herzoglichen Hof bald verließen, um in Frankfurt a. M. ihr Glück zu versuchen. Ende August 1592 trafen sie dort ein, gerade zur Herbstmesse, also zu einem Zeitpunkt, der zahlreiche Fremde in der alten Kaiserstadt vereinigte. Zunächst hatten sie eine Vorstellung als Probe vor dem Magistrat zu geben, und da diese offenbar befriedigend ausfiel, legte der Bürgermeister ihrem öffentlichen Auftreten kein Hindernis in den Weg. Mit dem Ende der Messe zogen die fremden Gäste wieder ab, sie wandten sich nach Cöln, später finden wir sie in Nürnberg und im Sommer 1593 zum zweiten Male in Frankfurt. Überall verweilten sie kürzere Zeit, aber es ist übereilt, aus dem häufigen Ortswechsel auf eine laue Aufnahme oder gar auf einen Mißerfolg zu schließen. Englisches Theater war etwas Fremdes und Neues; solange die Darsteller ausschließlich ihre eigene Sprache redeten, wurden sie angestaunt, aber nicht verstanden. Sie konnten sich nicht für längere Zeit an einem Ort festsetzen, sondern spielten ihr vermutlich nicht allzu großes Repertoire ab, um eine andere Stadt auf-

zusuchen, in der sie wieder mit der ganzen Wucht der Überraschung und Neuigkeit wirken konnten.
Diese Engländer waren praktische Leute, sie dachten nicht daran, sich dauernd im Ausland niederzulassen, sondern sie wollten dort Geld verdienen. Offenbar erreichten sie ihren Zweck schnell und gründlich, denn schon nach dem zweiten Frankfurter Aufenthalt kehrten Browne und Richard Jones, sicher mit gefüllten Taschen, nach England zurück. Wenn die übrigen Schauspieler blieben und unter Sackevilles (Saxfields) Führung, vermutlich nach Ergänzung aus Holland, eine neue Truppe bildeten, so lag das an der ungleichen Verteilung der Einnahmen unter die einzelnen Mitglieder. Die weniger begünstigten, besonders die, die bisher auf festes Gehalt angewiesen waren, besaßen hinreichenden Grund, das aussichtsreiche Geschäft in Deutschland noch nicht aufzugeben.
Daß die Brownesche Tournee erfolgreich war, geht schon daraus hervor, daß das Auftreten der Engländer mit ihr zu einer ständigen Einrichtung in Deutschland wurde. Die Zahl der Truppen vermehrte sich rasch, meistens geschah es in der Weise, daß irgendein Mitglied einer bestehenden Gesellschaft, nachdem es das Terrain kennen gelernt hatte, sich auf eigne Hand etablierte und sich aus Holland oder England die nötigen Kräfte verschrieb, um eine neue Truppe zu bilden. Schon in dem ersten Jahrzehnt nach dem Auftreten Brownes können wir etwa ein halbes Dutzend englische Schauspielertruppen in Deutschland namhaft machen, später sind ihrer noch mehr. Aber gerade die Konkurrenz scheint die Einträglichkeit des Geschäfts gemindert zu haben. Den meisten dieser Komödianten war es nicht mehr vergönnt, sich wie Browne schon nach kurzer Zeit in ihr Vaterland zurückzuziehen. Sie streiften Jahre, ja Jahrzehnte in Deutschland umher und verloren dadurch die Fühlung mit der Heimat völlig. War diese aber erst abgerissen, so konnten sie nicht mehr zurückkehren. In der Fremde konnten sie die sprunghaften Fortschritte des englischen Dramas und der Bühne nicht mitmachen; sie wurden rückständig und mußten in dem weniger anspruchsvollen Auslande verharren. Bot sich ihnen übrigens ein gewinnsicherer Beruf, so ergriffen sie ihn ohne Bedenken, wie Robert Kingsman, der sich als Kaufmann in Straßburg niederließ, oder Sackeville, der die Frankfurter Messe, die er zuerst als fahrender Komödiant kennen gelernt hatte, später als einer der reichsten Handelsherrn besuchte.
Unter den englischen Truppen, die in den nächsten Jahrzehnten Deutschland durchwanderten, spielten die Gesellschaften Sackevilles, Greenes, Machins und Spencers die Hauptrolle. Auch Browne kehrte nochmals aus England zurück, um die Stätte seiner ersten Erfolge wieder aufzusuchen. Dazwischen trieben sich zahlreiche kleinere Gesellschaften umher, die sich heute von den großen abzweigten, morgen wieder mit ihnen vereinigten. Die besseren Truppen

besaßen zumeist Fühlung mit irgendeinem Fürsten. Neben dem Kurfürsten von Sachsen und dem Herzog von Braunschweig, die schon erwähnt wurden, standen der Landgraf von Hessen, der Kurfürst von Brandenburg und der Administrator von Magdeburg, Markgraf Christian von Brandenburg, als Beschützer der Komödianten in erster Reihe. Die Beziehungen zu den hohen Herrn waren zumeist sehr lose, immerhin gingen sie in einzelnen Fällen so weit, daß sich die Spieler als „kurbrandenburgische Komödianten" oder als der „Churf. Drl. in Sachsen engelländische Komödianten" bezeichnen durften. Es ist kein Zufall, daß ausschließlich evangelische Fürsten eine besondere Neigung für die Engländer besaßen. Diese spielten wohl auch in den katholischen Teilen Deutschlands, aber von den katholischen Höfen war es nur der erzherzogliche in Graz, wo die Fremden eine warme Aufnahme fanden, allerdings nachdem der Führer dieser Truppe den evangelischen Glauben abgeschworen hatte. Der Kaiser selbst sah sich gelegentlich eine Vorstellung an, aber ohne regeres Interesse. Im Süden des Reichs stießen die Engländer auf die Konkurrenz der Italiener, und wenn sie denen auch nach dem Urteil der Zeitgenossen überlegen waren, so brachten sie dort doch nicht die überwältigende Wirkung wie im Norden hervor, wo sie als künstlerische Alleinherrscher schalteten.

Es ist nicht unsere Aufgabe, die Fahrten der einzelnen Truppen zu verfolgen. Sie erstreckten sich über das gesamte Reich, ja sogar über dessen Grenzen hinaus nach Königsberg und Danzig, nach Warschau, Riga, Stockholm und Kopenhagen. Im allgemeinen aber sind die Gastspiele am zahlreichsten und lohnendsten im deutschen Süden und Westen. Frankfurt, Cöln, Kassel, Nürnberg und Straßburg wurden regelmäßig besucht, die Fahrten nach Berlin, Dresden, Prag oder Wien erfolgten dagegen nur auf besondere Veranlassung, sei es, daß die Einladung eines gut zahlenden, kunstliebenden Fürsten vorlag oder daß ein besonderes Ereignis den Schauspielern gute Erträgnisse verhieß. Bei festlichen Anlässen, wie fürstlichen Hochzeiten, Friedensschlüssen, Kongressen und Reichstagen wurde es Mode, eine gute fahrende Truppe heranzuziehen.

Der dreißigjährige Krieg vertrieb die Engländer wohl aus den Gegenden, in denen gerade gekämpft wurde, unterbrach aber ihren Betrieb nicht. Die meisten der Schauspieler waren aus den früher geschilderten Gründen gar nicht in der Lage, nach England zurückzukehren. Sie hatten in Deutschland eine zweite Heimat gefunden und mußten dort unter den ungünstigeren Verhältnissen ausharren. Trotz des Krieges kamen neue Scharen aus London herüber. Die Puritaner gewannen dort immer größere Macht, ein Theater nach dem andern mußte vor ihrer maßlosen Agitation die Pforten schließen, die Schauspieler waren froh, wenn sie im Ausland ein noch so kärgliches Brot fanden. Um 1640 war das englische Schauspiel in seiner Heimat völlig unterdrückt. Einige

spärliche Trümmer raffte George Jolliphus zusammen, um mit ihnen die letzte Kunstfahrt über Holland nach Deutschland anzutreten, wo er zuerst 1649 in Cöln spielte. Aber die Tradition des elisabethanischen Dramas war schon arg gelockert. Dieser letzte Vertreter des englischen Dramas in Deutschland ließ bereits Schauspielerinnen auftreten, die auf der Bühne Shakespeares und ihren Ablegern streng verpönt gewesen waren. Um 1660 hörte das englische Komödiantentum in Deutschland auf, und wenn auch nach dieser Zeit noch gelegentlich englische Schauspieler herübergekommen sind, so waren es nicht mehr Vertreter des elisabethanischen, sondern des Restaurationsdramas, die auf die deutschen Theaterverhältnisse keinen Einfluß ausübten und begrifflich nicht mehr zu den berühmten „englischen" Komödianten zu rechnen sind.

Die englischen Komödianten erfreuten sich in Deutschland bei hoch und niedrig einer großen Beliebtheit. Besonders in der ersten Zeit, als ihre Vorstellungen noch eine Neuheit bildeten, ernteten sie in allen Kreisen reiches Lob. Später flaute, soweit wir urteilen können, das Interesse der Gebildeten langsam ab, und die Spiele sanken, besonders mit dem stärkeren Eindringen des deutschen Elementes, zur Volksbelustigung herab. Immerhin hielten sie sich bis zum dreißigjährigen Kriege, ja noch nach dessen Ausbruch auf einer gewissen Höhe und befriedigten nicht nur die Schaulust der Menge, sondern auch literarisch-künstlerische Ansprüche. Das verhinderte nicht, daß die Komödianten selbst zur Zeit ihres höchsten Glanzes manchmal recht übel behandelt wurden. Oft bedurfte es der energischen Fürsprache ihrer fürstlichen Gönner, um ihr Auftreten überhaupt zu ermöglichen, oft schmälerte man ihre Einnahmen durch willkürlich auferlegte Abgaben und oft zwang man sie zu Freivorstellungen vor den Ratsmitgliedern, die den besten Teil des zahlungsfähigen Publikums vorwegnahmen. Andrerseits war die Opposition der Geistlichen noch unbedeutend, zum mindesten lange nicht so allgemein und so gehässig wie die der Puritaner in England. Obgleich die Sittlichkeit der fahrenden Leute starke und berechtigte Zweifel erregte, so war ihre Lage in Deutschland zunächst nicht schlechter, später sogar wesentlich besser als jenseits des Kanals. Sie galten nicht als unehrlich, wurden nicht von der Kirche ausgestoßen und durften in den Städten in freigewählten Bürgerquartieren statt in den wenig geachteten öffentlichen Herbergen wohnen.

An Zahl entsprachen die Truppen dem in der Heimat üblichen Bestand. Shakespeare hatte in seiner besten Zeit etwa 15 Schauspieler zur Verfügung und ebenso stark waren die Gesellschaften auf dem Kontinent. Es werden bald 11, bald 18 und als höchstes 20 Mitglieder erwähnt, zu denen das Orchester kam, so daß eine fahrende Truppe ungefähr 25 ausübende Künstler umfaßte, un-

gerechnet die Frauen und Kinder. Die genossenschaftliche Organisation, die sich in England durch den gemeinsamen Besitz des Theaters ergab, ließ sich auf die Wandertruppen nicht übertragen. Es scheint, daß ein einzelner, der sich entweder durch Alter, Leistungen, Kenntnis der deutschen Sprache oder kaufmännischen Unternehmungsgeist auszeichnete, die Führung übernahm und das finanzielle Risiko trug. Er war der Prinzipal, der die andern Mitglieder anwarb und besoldete, die allerdings neben ihrem festen Gehalt, wie es in England üblich war, einen Anteil an der Einnahme beziehen mochten. Die Frauenrollen wurden, solange die Tradition der elisabethanischen Zeit bestand, durchweg von Knaben oder jugendlichen Männern gespielt. Daß Jolliphus 1649 Frauen auftreten ließ, wird als eine Neuerung unter den englischen Komödianten bezeichnet; aber vielleicht waren ihm andere, deutsche Truppen schon vorangegangen.

Über die Anlage der Bühne, deren die Komödianten sich bedienten, sind wir schlecht unterrichtet, und wir können uns um so schwerer ein Urteil bilden, als wir selbst von den Theaterverhältnissen in England keine klare Anschauung haben. Nur soviel steht fest, daß dort ohne jede Kulisse gespielt wurde, und dieser Gebrauch wurde auf den Auslandreisen offenbar beibehalten, um so mehr, als Kulissen eine schwere Belastung des schon recht umfangreichen Gepäcks bedeutet hätten. In den Berichten über die Aufführung werden wohl die Pracht der Kostüme, die Neuheit der Musik, die Fertigkeit der Akrobaten gerühmt, aber bei aller Anerkennung, die den Spielern zuteil wird, ist nicht ein einziges Mal von Dekorationen die Rede. Die Bühne bestand aus kahlen Brettern. In England sprang sie weit in das Parterre vor, so daß die Zuschauer nicht nur vor ihr, sondern auch zu beiden Seiten, in einzelnen Logen sogar dahinter saßen. Die englischen Theater waren amphitheatralisch gebaut, weil sie nicht nur für dramatische Aufführungen, sondern auch für Bärenkämpfe zu dienen hatten. Auf Reisen innerhalb Englands wurde zumeist in den Höfen der Gastwirtschaften gespielt, und auch diese waren von allen Seiten einzusehen. In Deutschland fanden die Aufführungen von Anfang an in Sälen statt. Dadurch trat zwar nicht sofort, aber allmählich mit der Eingewöhnung an die geschlossenen und überdeckten Räume eine Modifikation des englischen Bühnentypus ein. Die Bühnen wurden so angelegt, daß sie nur von vorn sichtbar waren. Diese scheinbar unbedeutende Änderung erwies sich von größter Bedeutung für die zukünftige Entwicklung. Sie war der erste Schritt zu einem Bruch mit der psychologischen Auffassung der Bühne, die dem Shakespeareschen Drama zugrunde liegt, und zu einer Angleichung an das italienische Theater und dessen Errungenschaften. Sobald das Schauspiel nur noch von vorn gesehen wurde, wurde es zum Bühnenbild, und im Wesen des Bildes liegt es, alles dem Publi-

kum leibhaftig vorzuführen, was in der Aufführung sich ereignet. Diese erste Abkehr von der rein poetischen englischen Bühne mußte allmählich zu der malerischen italienischen führen, d. h. zum Gebrauch von Dekorationen, zur Verwendung des Vorhangs, gelegentlich auch eines Zwischenvorhangs. Die englische Bühne suchte den Schauspieler unter das Publikum zu stellen, die italienische ihn in die richtige perspektivische Distanz zu rücken. Die Entwicklung hat der italienischen Auffassung zum Siege verholfen.

Die englischen Komödianten spielten selbstverständlich zuerst in ihrer eigenen Sprache. Fremdsprachliche Aufführungen waren in Deutschland nichts Neues. Durch die lateinische Schulkomödie, durch Gastspiele der Italiener und Franzosen war man daran gewöhnt. Um den Zuhörern das Verständnis zu erleichtern, gab man ihnen z. B. in den Schulkomödien (vgl. S. 142) deutsche Inhaltsangaben, ein Gebrauch, der möglicherweise von den Engländern aufgenommen wurde. Aber auch durch dieses Mittel ließ sich das Verständnis des gesprochenen Wortes nur bis zu einem gewissen Grad ersetzen. Die berühmte Musik der Komödianten, ihre Akrobatik, ihre Gesänge und Tänze waren zwar der Wirkung stets sicher, aber je mehr sie sich mit ihren Darbietungen an die breiten Massen wendeten, um so mehr mußten sie darauf bedacht sein, das Allgemeinverständnis zu fördern. In der Tragödie ließ sich das durch übertriebene Mimik erreichen, über die Shakespeare im „Hamlet" bittere Klage führt, in den komischen Partien genügte sie nicht zum Ersatz des Wortes. Die Engländer mußten der deutschen Sprache Konzessionen machen, und bahnbrechend war in dieser Hinsicht der Clown. Er fing an, deutsch zu sprechen. Wir dürfen zwar annehmen, daß er, soweit seine durch das Stück bedingte Rolle reichte, mit seinen ernsten Kollegen an der Muttersprache festhielt, aber seine Einlagen, seine Späße und Witze brachte er deutsch vor. So heißt es in einer Münsterer Chronik von 1599: „Den 26. Novembris sindt alhier angekommen elven Engelländer. Dieselben agerden (agierten) vif Tage uf den raedthuse achter-einander vif verschiden comedien in ihrer englischer Sprache. Sie hatten bei sich einen schalkesnarren, so in deutscher Sprache vielle bötze und gecferie machede." Es scheint also nicht richtig, daß eine Vermischung der Sprachen eintrat, denn das eigentliche Stück wurde ausschließlich englisch vorgetragen. Es liegt auch kein Zeugnis vor, daß die Engländer im ersten Jahrzehnt ihres deutschen Aufenthaltes deutsch gespielt hätten, im Gegenteil, die Schauspieler des Landgrafen von Hessen werden noch 1597 verpflichtet, deutsche Stücke in ihre Muttersprache zu übersetzen, d. h. sie für die Aufführung, die anders nicht erfolgen konnte, fertig zu machen. Im Jahre 1605 hören wir zum erstenmal, daß Machin und Reeve in Frankfurt „Comödias und Tragödias in hochdeutscher Sprache" geben. Greene hatte 1607 bei seinem Besuch in Graz neben englischen eine Reihe von deutschen

Schauspielern in seiner Truppe, und da diese schwerlich Englisch lernten, so wurde vermutlich in ihrer Sprache gespielt. Es darf als sicher gelten, daß die andern Truppen dem Zug der Zeit sich anschlossen und zum Deutschen übergingen. Wenn 1620 die erste Sammlung englischer Komödiantenstücke in deutscher Sprache erscheinen konnte, so läßt sich hieraus entnehmen, daß das Deutsche damals allgemein zur Herrschaft gelangt war.

Dieses Deutsch der Engländer, zumal der neu eintreffenden, mag übel genug gewesen sein. Für den Clown machte das nichts aus. Wenn er radebrechte, so erhöhte dies, wie noch heute, seine Komik. Als erster, der sich dem Publikum verständlich machen konnte, hatte er einen großen Vorsprung vor den Kollegen. Wir wissen, daß er schon in seiner Heimat eine viel größere Rolle spielte, als aus den Buchausgaben der Dramen hervorgeht; in Deutschland wurde er geradezu die Hauptperson. Die komische Person, die zumeist vom Führer der Truppe gespielt wurde, drückte der Gesellschaft und dem Repertoire das Siegel auf. Sackeville schuf den Typus des Jan Bouset, Reinold den des Pickelhärings, dem sich der Stockfisch Spencers und als letzter der Hans Wurst anschlossen. Alle diese Figuren sind Abkömmlinge des englischen Narren, freilich mehr des tölpelhaften clown als des witzigen, schlagfertigen fool; sie stellen eine Entwicklung dar, leider nicht nach oben, sondern je mehr die Gestalt sich eindeutschte, desto schaler wurde der Witz, desto alberner ihre Späße und desto unflätiger ihre Zoten. Auch in den Namen offenbart sich der Zug zum Deutschen. Jan Bouset, der nach einem damaligen englischen Getränk benannt ist, bewahrt noch die Erinnerung an England, Pickelhering ist ein Niederschlag des niederländischen Übergangsstadiums und Hans Wurst, der an Geist leider ärmste, führt eine ganz deutsche Bezeichnung.

Es wäre denkbar, daß die englischen Komödianten in Rücksicht auf das Verständnis des Publikums im Anfang die Gesangsposse und das geistliche Schauspiel, dessen Inhalt ja allgemein bekannt war, bevorzugten, aber sicher ist auch, daß sie das eigentliche Drama nicht vernachlässigten. Gerade in dieser Beziehung hatte sich Browne bei seinem ersten Aufenthalt sehr gut vorgesehen. Er führte die Stücke Marlowes mit, soweit die Werke dieses genialsten Vorläufers Shakespeares damals vorlagen, also das Neuste auf dem Londoner Theatermarkt, daneben aber auch den alten, aber noch immer wirksamen Schwank „Mutter Gurtons Nadel". Im allgemeinen hielten die reisenden Schauspieler mit den Fortschritten der dramatischen Literatur in ihrer Heimat nicht Schritt. Die Dramen standen dort im Eigentum der Theatergesellschaften und erschienen häufig gar nicht, fast immer aber sehr verspätet im Druck. Gerade die erfolgreichsten wurden am eifersüchtigsten gehütet und waren den auswandernden Schauspielern nicht zugänglich. Diese mußten sich mit Freigut begnügen, also

mit älteren Stücken oder mit solchen, die im Eigentum von Gesellschaften standen, mit denen sie gerade Fühlung hatten. Sie stammten aber durchweg aus zweitklassigen Gesellschaften, die auch nicht über die neusten und besten Stücke verfügten. Es war vom Zufall abhängig, ob und welche Dramen nach Deutschland verschlagen wurden. Auf jeden Fall dauerte es Jahrzehnte. Kein Shakespearesches Drama mit Ausnahme des „Titus Andronicus" ist vor 1626 nachweisbar, und dieses Jugendwerk kam nur darum so früh nach Deutschland, weil es außer von der Truppe des Dichters noch von einer geringeren, von der Pembrokeschen, gegeben wurde. Im Jahr 1626 wurden in Dresden „Romeo", „Hamlet", „Lear" und „Cäsar" gespielt. Da in dem Verzeichnis kein Verfasser angegeben ist, so könnte es auch zweifelhaft sein, ob es sich nicht um gleichnamige, vorshakespearesche Stücke handelt, aber das Zusammentreffen von vier seiner populärsten Werke erhebt zur Gewißheit, daß die Truppe Greenes, die damals in Dresden spielte, aus dem Repertoire der King's players, der königlichen Schauspieler, schöpfte. Alle früheren Erwähnungen von Dramen mit Shakespeareschem Titel wie die eines „Romeo" (1604) oder eines „Juden" (1608) beziehen sich auf ältere Werke, die schon vor ihm in England nachweisbar sind, wie auch die „Komödie vom König von Cypern und Herzog von Venedig" im besten Fall ein Stück deckt, das als Quelle des „Kaufmann von Venedig" gedient hat.

In den ersten dreißig Jahren, die die englischen Komödianten in Deutschland verbrachten, wurde weder ein Stück von Shakespeare noch von Massinger, Beaumont und Fletcher aufgeführt. Die Werke Ben Jonsons, der damals als der größte Dichter Englands galt, kamen überhaupt nicht nach dem Kontinent. Was in Deutschland gespielt wurde, war, von wenigen Ausnahmen abgesehen, das vorshakespearesche Drama der Peele, Greene, Marlowe, Kyd und noch nicht einmal in der Form ihrer reifsten Werke, sondern ihrer Jugendarbeiten um 1590. Auf dieser Stufe verharrte das Schauspiel der Wandertruppen, die Fortschritte bis zu Shakespeare und die Überfeinerung seiner Nachfolger hat es nicht mitgemacht. Die deutsche Sprache wäre auch dazu in keiner Weise fähig gewesen. Als diese Erzeugnisse einer reiferen Kunst allmählich diesseits des Kanals bekannt wurden, da konnten sie den feststehenden Typus des englischen Wanderschauspiels nicht mehr ändern, im Gegenteil, sie wurden auf das Niveau von 1590 zurückgeschraubt und zum mindesten in der deutschen Übersetzung, vermutlich aber schon in der englischen Darstellung ihrer darüber hinausgehenden literarischen Vorzüge entkleidet. Ein treffendes Beispiel bildet der deutsche „Romeo", der in einer um ein Jahrhundert jüngeren Niederschrift vorliegt. Der Dialog stammt von Shakespeare, aber er ist in ein vorshakespearesches Scenarium, also in das eines

älteren Stückes, in sinnloser Weise hineingearbeitet. Der „Bestrafte Brudermord" setzt zwar die Kenntnis des Shakespeareschen „Hamlet" voraus, aber auch er geht in der Hauptsache auf ein älteres Stück zurück, das vielleicht von Kyd stammte. Auch „Lear" wurde in einer Fassung gespielt, die nicht ausschließlich Shakespearesches Eigentum war. Es kann kein Zufall sein, daß weder die Aufführung einer Jonsonschen Komödie noch die der anmutigsten Shakespeareschen Lustspiele in Deutschland nachweisbar ist. Die „Komödie der Irrungen", der „Widerspenstigen Zähmung", das derbe Zwischenspiel aus dem „Sommernachtstraum", die Prellung des Juden gelangten auf das Festland, aber weder „Wie es euch gefällt" noch der „Sturm". Die Komödianten wußten, daß diese Werke jenseits ihrer Kunst lagen und über das Verständnis ihrer Hörer hinausgingen.

Das vorshakespearesche Schauspiel lieferte den Typus des Dramas der Wandertruppen. Es war „bombastische Mordtragödie", um eine Bezeichnung Creizenachs zu verwenden, rohe Darstellung der Handlung, ohne Erfassung des psychologischen Gehaltes. Es bemühte sich, durch eine Häufung schauderhafter Ereignisse, besonders durch Blutvergießen, Interesse zu erregen. Eine Einheit der Handlung war noch unbekannt, allenfalls herrschte eine Einheit der Person. Dazwischen trieb der Narr sein Wesen und sorgte ebenso unmotiviert für Gelächter wie die blutigen Geschehnisse für unmotiviertes Grausen. Schief ist die Ansicht, es sei eine edle Kunst in Deutschland durch verständnislose Darsteller und noch verständnislosere Zuschauer verroht; was hierher kam, war roh. Allerdings barg es hoffnungsvolle Keime in sich, die in England zur Entfaltung kamen, in Deutschland aber nicht, weil sie hier keinen Nährboden fanden. Der Narr riß hier immer mehr die Herrschaft an sich, die Zote verdrängte den Witz, alle Ansätze zu psychologischer Vertiefung gingen unter, kurz es blieb nur die Handlung in einer Sprache, die kaum für diese ausreichte, zum mindesten nicht die geringste dramatische Kraft besaß. Alle Mängel und Unvollkommenheiten dieses alten Dramas wurden vergröbert. Allegorische und mythologische Gestalten waren besonders beliebt und wurden selbst in die Stücke hineingetragen, in deren Original sie fehlten, denn sie erwiesen sich als besonders geeignet, ein Grausen zu erregen, für das die deutsche Sprache nicht ausreichte, oder eine psychologische Entwicklung zu ersetzen, die das deutsche Publikum gelangweilt hätte.

Ein Beispiel dieses vorshakespeareschen Dramas, wie es sich unter der Hand von englischen Wanderkomödianten in deutscher Sprache gestaltete, besitzen wir in einer Sammlung „Englische Comedien vnd Tragedien" (1620 in Leipzig gedr.). Der Verfasser mag ein aktives oder ehemaliges Mitglied der Greeneschen Truppe gewesen sein, auf jeden Fall enthält der Band Stücke, die diese

Gesellschaft mit Erfolg gegeben hatte. Es war die Absicht des Herausgebers, sie der Mitwelt zu erhalten, „daß sie gar leicht darauß Spielweiß widerumb angerichtet, vnd zur Ergetzligkeit vnd Erquickung des Gemüths gehalten werden können". Die Stücke waren also für die Aufführung bestimmt, und es erhebt sich die Frage, ob zur Darstellung durch englische oder deutsche Berufsschauspieler oder zum Gebrauch von Dilettanten? Wir wissen von dem Herausgeber nicht genug, um darauf eine Antwort zu geben. Möglicherweise war er mit seinem Prinzipal zerfallen und gab aus Rache eine Auswahl aus dessen Repertoire der Konkurrenz preis, es kann aber auch sein, daß eine englische Gesellschaft bei ihrer Auflösung ihre Bestände zum Nutzen deutscher Nachahmer zu verwerten suchte.

Abgesehen von den gereimten Singspielen sind die Stücke durchweg in Prosa. Man empfand es zwar als Vorzug, daß die Engländer den Vers gebrauchten, und einer ihrer besten Beurteiler, der kundige Johannes Rhenanus betrachtete es als besonderen Ruhm, daß sie „in wichtiger, gravitetischer und traurigen materia ein sonderlich jambicum pentametrum" gebrauchten, das er (1613) als erster in Deutschland nachbildete, aber trotz aller Anerkennung ließ sich der Vers im Deutschen des beginnenden 17. Jahrhunderts nicht einbürgern. Die englischen Schauspieler wären auch nicht imstande gewesen, deutsche Verse zu sprechen; sie mochten froh sein, wenn sie sich einigermaßen mit der deutschen Prosa abfanden. Bei der Kritik dieser Sammlung muß man im Auge behalten, daß der Text ihrer Stücke durch eine Aufführung von Ausländern entstanden ist und daß der Herausgeber, selbst wenn er ein Deutscher war, nur wiederholte, was er von ihnen erhalten hatte. Die Stücke sind nicht Erzeugnisse der deutschen Literatur, sondern Übersetzungen, fremdes Gut, das von Fremden in einer fremden Form, wenn auch in deutscher Sprache vorgeführt wurde.

Die Sammlung von 1620 enthält an ernsten Dramen 1. die Komödie „von der Königin Esther vnd hoffertigen Haman", 2. „von dem verlornen Sohn", 3. „von Fortunato vnnd seinem Seckel vnd Wünschhütlein", 4. „von eines Königes Sohne aus Engellandt vnd des Königes Tochter aus Schottlandt", 5. „von Sidonia vnd Theagene", 6. „von Jemand vnd Niemand", (nachmals von Arnim obenhin modernisiert), 7. die Tragödie „von Julio vnd Hyppolita" und 8. „von Tito Andronico".

Da die Engländer sich verpflichten mußten, deutsche Stoffe für ihre Bühne herzurichten, so kann es nicht überraschen, daß Nr. 5 sich als Bearbeitung eines deutschen Schwankes von Gabr. Rollenhagen (vgl. S. 97) herausstellt. Dagegen sind die anderen sieben Stücke englischen Ursprungs, mögen sich auch die Originale nicht erhalten haben und mögen auf der langen Wanderung in

manche Werke deutsche oder niederländische Elemente eingedrungen sein. „Fortunatus" ist eine Bearbeitung eines erfolgreichen Dekkerschen Dramas, „Julius und Hippolyta" mögen auf ein Drama zurückgehen, das Shakespeare für die „Veroneser" benutzte, und „Titus Andronicus" ist, wenn auch mit starken Abweichungen, aus des Dichters eigenem Jugendwerk hervorgegangen.

Die Technik der Stücke ist ungeschickt und holzschnittartig. Sie geht auf sehr frühe, vorshakespearesche Zeit zurück, was schon durch die Art der Akteinteilung bewiesen wird. Sie ist zwar überall durchgeführt, aber die Fünfzahl der Aufzüge noch nicht zur Regel geworden. Die Dramen haben vier oder sechs, ja der „Titus Andronicus" sogar acht Akte. Das ist keine Freiheit, die sich nachträglich der deutsche Übersetzer erlaubte, sondern die Stücke stammen aus einer Zeit, wo auch in England die Form noch nicht feststand. Immerhin, sie zeigen einen dramatischen Schwung, ein Tempo und Ansätze zur Charakteristik, wie sie damals in Deutschland noch völlig unbekannt waren. Diese Vorzüge sind trotz des unsagbar dürftigen sprachlichen Ausdrucks nicht wegzuleugnen. Auch das ältere englische Drama schwankte zwischen Bombast und Trivialität, aber es erhob sich stellenweise doch zu echtem Pathos und brachte mitunter überraschend innige Herzenstöne hervor. Davon ist in der deutschen Wiedergabe nichts geblieben, die Sprache ermangelt jeder dramatischen Kraft und ist völlig unfähig, ein Gefühl auszudrücken. Sie ist niedrig und roh. Wo man Leidenschaft erwartet, gibt es nur Gekreisch und Gekeife. Ein kurzes Beispiel, der Wortwechsel einer siegreichen und einer besiegten Königin aus „Jemand vnd Niemand" stehe hier zum Beweis:

Ellidoris

Dieses ist mir eine Himmelfreud, wann ich über meine Feinde so triumphire, darnach ist auch mein Tichten und Trachten gewesen; wann solches nicht, würde ich in Hoheit nicht gerathen, sondern in Verachtung und Niedrigkeit. Mein Gemahl ist gar zu from, und hette ich ihn die Krone nicht erworben und gäntzlich aufgedrungen, so wäre er nimmer so glückselig worden. Siehestu nun, gewesene Königin, wer triumphiret, ich kan doch nicht vergessen und muß darüber lachen, du bist mein unterthan, sih da mein Handschuch ist mir entfallen, hole mir ihn wieder Weistu wol gewesene Königin?

Königin Arcial

Ich weiß wol du hoffärtiger Wurm, der Teuffel hole dich mit den Handschuchen.

Ellidoris

Gewesene Königin, ihr Majestät ist gewaltig ungedültig, ich glaube ihr Majestät habe nicht ausgeschlaffen. Schmarotzer, muntre sie auf denn sie hat nicht ausgeschlaffen.

Königin Arcial (steht auf)

Dein aufgeblasene hoffärtig worter thu ich nit (schlägt ein Schnippchen) So viel achten.

Schmarotzer (schlägt sie mit ein Stecken)

Wie zum Teuffel gewesene Königin seid ir so ungedültig, ehrt eur Königin nicht besser? Pfui Schandschläge seid ir wirdig.

Königin Arcial
Du unwirdiger Hund und toller Lecker halt dein Hasenmaul zu, auff daß du kein kalt Fleisch essest. Ist dir wol vergönnet mich also anzureden?

Ellidoris
Dieses muß ich ja lachen, Schmarotzer, dz sie dich nit achten und dein autorität nicht ansehen wollen. Ich merke aber wol, daß sie derhalben nicht mehr spinen kan, weil sie der Hunger so hefftig sehr plaget, denn sie heut noch nichts zu essen noch zu trinken bekommen, derowegen Schmarotzer gehe alßbald hin und hole ir Wasser und Brodt.

Eine Steigerung seiner trivialen Redeweise gelingt dem Übersetzer nur im religiösen Pathos. Durch die evangelische Predigt und das Kirchenlied Luthers hatte die deutsche Sprache auf kirchlichem Gebiet eine Kraft und eine Gefühlstiefe erlangt, die gelegentlich auf das Theater zurückwirken. Sobald es sich um ein Gebet handelt, beseelt sich der sonst banale Ausdruck und erhebt sich wie in dem Gebet Mardochais in „Esther" zu prachtvoller Innigkeit. Das sind Töne, die nicht aus England herübergebracht, sondern auf deutschen Boden angeschlagen sind.

Die Sammlung von 1620 muß einen guten Erfolg gehabt haben, denn zehn (tatsächlich schon neun) Jahre später brachte derselbe Verlag (diesmal vielleicht in Kommission) eine zweite heraus, die den Titel „Liebeskampff, oder Ander Theil der Englischen Comödien vnd Tragödien" führte. Jene hatte, mit einer Ausnahme, nur altbewährte, noch aus England stammende Stücke aufgenommen, diese (wer immer ihr Redaktor gewesen sein mag) enthält nicht ein einziges Drama englischen Ursprunges. Das eine (Nr. 2) ist eine Übertragung von Tassos Aminta, das achte „Tragoedi Vnzeitiger Vorwitz" Dramatisierung einer Novelle des Cervantes. Alle sind Liebeskomödien ohne den heroischen Zug, den die Engländer in ihre Stücke legen, Erzeugnisse des süßlichen Barock, das um dieselbe Zeit, aus Italien kommend, in das französische Lustspiel und den französischen Roman eindrang. Man darf wohl annehmen, daß die Engländer diese Stücke von den Italienern übernahmen. Sie wurden von ihrem Dramaturgen vermutlich nach Scenarien der commedia dell'arte für das Theater eingerichtet. Die Leidenschaft verstummte vor der Liebesklage, das Pathos vor der Galanterie, der Gewaltmensch räumt den Platz dem unglücklichen Liebhaber und dem Schäfer.

Auch in England kam das Schäferspiel auf die Bühne, aber in die Form des elisabethanischen Dramas trug es immer etwas Fremdes und Gekünsteltes hinein. Unser deutsch-englischer Herausgeber war nicht der Mann, diesen Zwiespalt zwischen Form und Inhalt zu überwinden und dadurch schon kommt es, daß die Stücke des „Liebeskampffs" hinter denen der ersten Sammlung zurückstehen. Diese bildeten eine organische Einheit, in ihnen schlägt trotz aller Gebrechen der Pulsschlag einer großen gesunden Kunst und deshalb konnten

und mußten sie weiterwirken, während die Stücke des zweiten Bandes vom Sprechdrama weg zur Oper führten.

Außer den eigentlichen Schauspielen enthält die erste Sammlung noch verschiedene derbe Schwänke, die die Bezeichnung „Pickelheringsspiele" tragen, und in beiden finden sich auch einige Singspiele. Ihr Inhalt besteht zumeist in Streichen, die listige und verliebte Weiber ihren vertrauensseligen oder schwachen Ehemännern spielen. Sie sind dem großen Arsenal internationaler Possen entnommen, an denen das Mittelalter eine besondere Freude hatte. Sie waren in Italien und Frankreich ebenso heimisch wie in England und Deutschland und wurden in allen vier Ländern szenisch dargestellt. Die Fassung, die die Stoffe in den beiden Sammlungen besitzen, stammen aber in einigen Fällen nachweisbar, in andern höchst wahrscheinlich aus England; auch die noch erhaltenen Melodien sind englischen Ursprungs. Die Masse unterhielt sich, wenn ihr die beliebten Motive leibhaftig vorgeführt wurden, und in einer Form, die alle früheren Darstellungen weit hinter sich ließ.

Das Verdienst der englischen Komödianten besteht darin, daß sie zuerst ein kunstgemäßes Schauspiel in Deutschland zeigten. Sie weckten in den Massen das Bedürfnis nach dem Theater, in den gebildeten Klassen die Sehnsucht nach einer deutschen Bühne. Dadurch gaben sie eine starke, fortwirkende Anregung. Ihre Stücke gehören nicht zur deutschen Literatur, aber sie bilden trotzdem einen Ausgangspunkt des modernen deutschen Dramas.

Ayrer und Heinrich Julius von Braunschweig

In der Vorrede der Sammlung „Englischer Comedien vnd Tragedien" (1620) sagt der Herausgeber, daß infolge des großen Beifalls der Engländer „viel hurtige vnd wackere Ingenia zu dergleichen Inventionen lust vnd beliebung haben, sich darin zu üben". Es ist begreiflich, daß der Beifall, den die englischen Stücke errangen, den Ehrgeiz der deutschen Dichter erweckte und sie zur Nachahmung anregte. Aber die Wirkung war nicht so stark und nicht so nachhaltig, wie man hätte erwarten sollen. In Frankreich setzte mit dem Auftreten der Gesellschaft Andreini, der sogenannten Gelosi (1576), eine Entwicklung ein, die innerhalb zweier Menschenalter zu Molière und Racine führte, in Deutschland dauerte es beinahe zwei Jahrhunderte, ehe eine ähnliche Höhe erreicht wurde. Die Ursache liegt nicht so sehr in dem großen Krieg, obgleich auch er manchen hoffnungsvollen Keim vernichtete und die Literatur um Jahrzehnte zurückwarf, sondern vor allem in der unglückseligen Zersplitterung, die schon vorher vorhanden war. Die Italiener zeigten ihre Kunst in Paris, in der Hauptstadt eines großen Landes, ihr Sieg erfolgte an der entscheidendsten

Stelle. In Deutschland dagegen fehlte eine ähnliche nationale Zusammenfassung. Wir müssen uns darüber klar sein, daß es eine gemeinsame, ganz Deutschland umfassende Literatur nicht gab. Das evangelische Kirchenlied, das diese Aufgabe am ehesten erfüllen konnte, galt nur für Nord- und Mitteldeutschland, der katholische Süden und Westen hatte keinen Anteil daran. Vollends hatte fast alles, was es an dramatischen Aufführungen damals gab, rein lokale Bedeutung. Theater wurde überall im Reiche gespielt, von Königsberg bis Straßburg, aber ebenso lose wie der politische Zusammenhang zwischen den beiden Orten war der zwischen ihren theatralischen Darbietungen. Das Auftreten der Engländer konnte an diesen Zuständen nichts ändern. Mochten sie den größten Beifall erringen, so blieb der Erfolg doch lokal. Ein Triumph in Nürnberg oder Frankfurt war nicht von zwingender Bedeutung für das gesamte Land, sondern führte höchstens in der Stadt, wo die Engländer ihre vorbildliche Kunst zeigten, zu einem Umschwung der dramatischen Richtung.

Die Komödie der Bürger war nicht mit einem Schlage zum Tode verurteilt wie in Frankreich; in allen Orten, wo englische Komödianten nicht erschienen, setzten die Laien ihre Spiele fort. Wenn der kursächsische Hof die neuen ausländischen Dramen bewunderte, so verhinderte das den Altenburger Thammius nicht, gleichzeitig Stücke im alten Stil zu schreiben und sie von der gesamten Einwohnerschaft an festlichen Tagen seines kleinstaatlichen Fürstenhauses aufführen zu lassen. Greene und Browne mochten 1606 in Straßburg auftreten, aber in der oberelsässischen Stadt Münster spielte die Bürgerschaft etwa gleichzeitig S. Israels „Pyramus und Thisbe" (vgl. S. 93), in deren Dedikation von 1609 der Verfasser erklärte, daß er „noch nie gehört und gesehen, daß sie spielweiß wäre deskribirt und beschrieben worden". Er lebte damals im Breisgau, Pyramus und Thisbe war ein beliebter Stoff der Engländer, aber der Verfasser hat trotz seines regen Interesses am Theater nicht die geringste Kenntnis von ihrem Repertoire. In der Schweiz vollends erhielt sich die Bürgerkomödie noch Jahrzehnte hindurch völlig unberührt von ausländischen Einflüssen.

Im Gegensatz zu Frankreich erlosch das vom Mittelalter ererbte Laienschauspiel in Deutschland nicht plötzlich, sondern es starb langsam ab. Das mag in vieler Hinsicht auf die Dauer von Vorteil gewesen sein, insofern manche wertvolle Tradition erhalten blieb, zunächst aber wurde verhindert, daß die neue Richtung sich energisch durchsetzte und zu einer nationalen Strömung verstärkte. Wo die Engländer auftraten, waren die Deutschen bereit, ihrem Vorbild zu folgen, am meisten natürlich dort, wo die fremden Gäste den meisten Beifall fanden und am häufigsten erschienen. Aber die Dichter der neuen Tonart wie Jakob Ayrer, Landgraf Moritz von Hessen und Herzog Heinrich Julius

von Braunschweig, zu denen allenfalls noch Mauritius und Spangenberg zu rechnen sind, besitzen nur eine lokale Bedeutung. Wenn es damals überhaupt möglich gewesen wäre, ein nationales deutsches Drama zu schaffen, so reichte ihr Talent für die Aufgabe nicht aus, wie sonst auch das ästhetische Urteil über ihre Werke lauten mag.

Man könnte erwarten, die neuen Autoren im Kreise der deutschen Schauspieler zu finden, die entweder gemeinsam mit den Engländern in einer Gesellschaft wirkten oder nach ihrem Vorbild eigne Truppen bildeten. Doch dem war nicht so. Der Schauspieler wird nur zum Dichter, wenn die Not des Spielplans es verlangt. Die Engländer aber brachten aus ihrer Heimat einen unerschöpflichen Schatz an Stücken mit. Dazu kam, daß noch von anderer Seite dramatisches Gut in Hülle und Fülle nach Deutschland hineinströmte aus Italien und bald darauf aus Frankreich, Spanien und den Niederlanden. Dieses Übermaß war geeignet, die eigene Produktion zu erdrücken und abzuschrecken, zum mindesten die der Schauspieler, da das Theater keine neuen Werke brauchte, sondern seinen Bedarf durch Übersetzungen mehr als reichlich decken konnte. Der Schauspieler, der sich im Umgang mit den fremden Komödianten eine Kenntnis der fremden Sprache erwarb, wurde zum Übersetzer, aber eine Veranlassung, literarisch zu werden und selber zu produzieren, besaß er nicht. Das Theater, das in Spanien, England und Frankreich die dramatische Literatur erzeugte, versagte in dieser Hinsicht in Deutschland, weil es genug fremden Vorrat besaß, um die Schaulust der Masse zu befriedigen.

Nicht das Bedürfnis der Bühne, sondern der Ehrgeiz der Einzelnen, es den berühmten Engländern gleichzutun, rief das neue Drama hervor. Es sind vornehme Dilettanten wie die beiden schon genannten Fürsten oder Angehörige der gelehrten Berufe, die bis dahin die Stücke für die Laienaufführungen verfaßt hatten, Lehrer, Kantoren, auch Juristen, die als deutsche Schriftsteller auftraten. Sie trieben die Kunst im Nebenamt, sie sind weder Berufsschauspieler wie Shakespeare und Molière noch Berufsdramatiker wie Lope oder Marlowe, sondern gelehrte Literaten, und der Standpunkt, von dem aus sie ihre Kunst ausüben, ist kein praktisch-theatralischer, sondern ein literarischer. Das soll nicht heißen, daß diese Verfasser theaterfremd gewesen wären oder gar Buchdramen schreiben wollten, im Gegenteil, sie wurden ja durch die Berührung mit den fremden Komödianten angeregt, und sie alle wünschten, daß ihre Stücke aufgeführt würden. Aber ungleich den Engländern, Spaniern und Franzosen schrieben sie nicht für eine bestimmte Truppe. Sie wußten nicht, ob, wann und von wem ihre Werke gespielt werden würden, ja nicht einmal auf welcher Art von Bühne. Dadurch bekam ihre Produktion etwas Unsicheres, sie ist nicht bodenständig, nicht mit einem bestehenden Theater verwurzelt, sondern trotz

enger Fühlung mit den Aufführungen der Engländer literarisch. Sie schreiben Literatur, die eventuell aufgeführt werden kann, ja nach dem dringenden Wunsch des Dichters aufgeführt werden soll, aber die Aufführung ist doch keine Notwendigkeit, nicht die einzig mögliche, sondern nur die erstrebenswerteste Erscheinungsform des Kunstwerks. Die Arbeit dieser Dichter ist verrichtet, wenn sie die Korrektur gelesen, nicht wenn sie das Werk den Schauspielern einstudiert haben. Die Einheit der Bühne und des Dramas ist nicht organisch, sondern zufällig. Der Riß zwischen Dichtung und Theater, der der gesamten deutschen dramatischen Literatur verhängnisvoll geworden ist, geht in seinen ersten, noch kaum bemerkbaren Anfängen bis auf die Männer zurück, die damals im Anschluß an die englischen Komödianten ihre Stücke schrieben.

Wer sollte ihre Dramen auch aufführen? Mochten die englischen Komödianten allmählich Deutsch lernen, so ist es doch sehr unwahrscheinlich, daß sie aus eigenem Antrieb deutsche Stücke spielten, und wenn sie allenfalls durch Rücksicht auf einen fürstlichen Gönner dazu gezwungen wurden, so blieb das ein einmaliges Ereignis, das dem Ehrgeiz des hochstehenden Verfassers schmeichelte, darüber hinaus aber keine Bedeutung besaß. Der Herzog von Braunschweig oder der Landgraf von Hessen konnten wohl ihre Hofleute oder die Zöglinge irgendeiner Anstalt zu den Vorstellungen kommandieren, aber das bedeutete doch nur ein Wiederaufleben der alten Laienkomödie mit verändertem Gehalt, nicht eine den Engländern ebenbürtige Darstellung, die das Ideal jener Autoren war. Truppen von deutschen Schauspielern bildeten sich erst, während diese Autoren schrieben, und sie zogen selbstverständlich das fremde, aber bewährte Gut dem unerprobten einheimischen vor. Nicht mit Unrecht. Die Werke von Marlowe, Peele und Kyd, von Shakespeare ganz zu schweigen, packten in der schlechten Übersetzung immer noch mehr als die fleißigen Stücke Ayrers oder des Herzogs Heinrich Julius. Wir besitzen keine Nachricht, daß ihre Dramen unmittelbar nach der Abfassung aufgeführt seien, erst als sie im Druck vorlagen, also zumeist wesentlich später, griffen einzelne Truppen die eine oder andere Komödie, die ihnen bühnengerecht erschien, auf und brachten sie zur Aufführung. Das deutsche Drama wanderte zum Unterschied von dem andrer Länder vom Buch auf die Bretter, es nahm weder damals noch später den natürlichen umgekehrten Verlauf von den Brettern zum Buch. Es war in erster Linie Literatur, in zweiter Theater. Es kann als sicher gelten, daß Ayrer keines seiner Stücke auf der Bühne, der Braunschweiger Herzog höchstens das eine oder andere in einer Laiendarstellung gesehen hat.

Die beiden Dichter sind die einzigen unter den Anhängern der neuen Richtung, die es zu einer Stellung in der Literaturgeschichte gebracht haben. Sie standen nicht allein, sondern besaßen zahlreiche Genossen, doch die Dramen

der meisten sind nicht erhalten oder mögen noch in irgendeinem Archiv der kaum verdienten Auferstehung entgegenharren. Neben ihnen besitzt nur Georg Mauritius (vgl. S. 72 f.) eine gewisse Bedeutung. An Begabung übertrifft er vielleicht beide, aber da seine Kenntnis der Engländer sehr gering ist, so bleibt er zumeist in dem veralteten Bürgerschauspiel stecken, und selbst sein bestes Werk, „von Graf Walther von Salütz und Grisolden" (gedr. 1606) kommt trotz einiger echt dramatischer Ansätze über den epischen Stil der Moralitäten der Laienbühne nicht hinaus.

Heinrich Julius und Ayrer, der herzogliche Mäzen und der Nürnberger Rechtsprokurator, sind typisch für die beiden Klassen, die damals die geistige Führung übernahmen, die souveränen Fürsten und der gebildete, sogar gelehrte Bürgerstand. Beide sind evangelisch. Auch das ist kein Zufall. Die neue Kunst fand ihren Boden in dem neuen Glauben. So verwildert die englischen Stücke der herumziehenden Komödianten sein mochten, ein evangelischer freiheitlicher Kern lebte in ihnen und konnte nur dort Nachahmung hervorrufen, wo er auf die gleiche Gesinnung stieß. Ayrer ist konservativer als der Herzog, steht mehr im Bann der alten Tradition, während sein fürstlicher Rival radikaler vorgeht. Die Reformation war in ihrem Wesen eine bürgerliche Bewegung, aber die Schwungkraft des deutschen Bürgertums versagte vor Erreichung des Zieles, es war gezwungen, sich der Gewalt der Territorialfürsten anzupassen, mit ihnen Kompromisse zu schließen, und aus den Förderern der Bewegung wurden diese bald zu ihren Führern, während sich das Bürgertum von ihnen führen ließ. In der Literatur spiegelt sich dieses Verhältnis wieder. Heinrich Julius steht ganz auf dem Boden, den die fremden Eindringlinge aus England bereitet hatten. Er weiß nicht, daß die deutsche Bürgerkomödie schon eine beträchtliche Höhe erreicht hatte, er kannte die Laienstücke Hans Sachs' vielleicht gar nicht, während Ayrer ihm als Kind gelauscht hat, den alten Meister ehrt und liebt und nur insoweit über ihn hinausgehen möchte, als es nach seiner Meinung der neue Geist unbedingt verlangt.

Das Geburtsjahr Ayrers ist unbekannt, es mag etwa in die Mitte des 16. Jahrhunderts fallen. Er war ein Nürnberger Kind, also ein Sohn der Stadt, die zu den wenigen geistig führenden zählte, des Auges und Ohres Deutschlands, wie Luther sie nannte. Ob er studiert hat, ist nicht überliefert, auf jeden Fall besaß er die Bildung, um die Stelle eines Gerichtsprokurators in seiner Vaterstadt auszufüllen. Mit Ausnahme weniger Jahre, die er in Bamberg verbrachte, lebte Ayrer in Nürnberg, und dort ist er 1605 gestorben. Er war ein äußerst fruchtbarer Schriftsteller. Neunundsechzig Stücke aus seiner Feder sind auf uns gekommen, Tragödien, Komödien, Tragikomödien, Fastnachts- und Singspiele. Als Erfinder der letzten Gattung wird er von seinen

Erben und Herausgebern gerühmt. Ein Teil seiner Werke ist uns nur handschriftlich überliefert, keines erschien bei seinen Lebzeiten im Druck, und sein großes Opus theatricum, dessen 1. Band „dreißig außbündtig schöne Comedien und Tragedien" umfaßt, wurde erst 1618, also 13 Jahre nach seinem Tode veröffentlicht. Ayrer ist eine ruhige, beschauliche Natur, ein belesener Mann, der die römischen Klassiker, besonders Livius, gut kannte, der französische und italienische Novellen mit Vergnügen las, aber auch Verständnis für die heimischen Märchen und Volksbücher besaß und besonders seinen Hans Sachs schätzte, dem er die stärksten Eindrücke seiner Jugend verdankte.

Als Ayrers dramatisches Schaffen begann, war der große Meistersinger seit einem halben Menschenalter tot, aber sein Ruhm lebte noch in der Vaterstadt fort und seine Stücke wurden noch von den Nürnberger Bürgern gespielt. Zugleich aber verbreitete sich die Kunde von der neuen Spielweise, die die Engländer über den Kanal gebracht und in Dresden, Braunschweig, Kassel und Frankfurt schon gezeigt hatten. Als Ayrer sein erstes Drama schrieb, die „Tragödie von der Erbauung der Stadt Bamberg", hatte er zweifellos von ihnen schon gehört, denn er will ja, wie er selbst im Prolog verkündet, „ein Spielweis, wie sie noch nie gesehen ist" vorführen, aber wenn er zur Darstellung seines neunaktigen Stückes zweiundsiebzig Personen braucht, so beweist die Zahl, daß er mehr das Bürgerschauspiel mit seinem unbeschränkten Personal vor Augen hat, als eine Truppe gewerbsmäßiger Schauspieler, die kaum mehr als 15—16 Mitglieder besitzen konnte. Erst 1593 kamen die Engländer nach Nürnberg, und von da ab bemühte sich Ayrer Stücke zu schreiben, die, wie sein Herausgeber (in der Vorrede von 1618) sagt, „auf die neue englische Manir und Art" gespielt werden sollen. Aber Ayrer ist kein bahnbrechender Neuerer. Er hängt an der heimischen Tradition und im Gegensatz zum Stil der Engländer behält er den Vers Hans Sachsens, den gereimten Zweizeiler bei, ein undramatisches Metrum, das seine Berechtigung verloren hatte, sobald das Drama seinen bisherigen rezitierenden Charakter einbüßte. Und das ist's gerade, was unser Dichter wenigstens beabsichtigte: die bisherige Deklamation durch die lebendige Darstellung, durch actio zu ergänzen. Ayrer sah die dramatisch gegenwärtige Darstellung der Engländer, die ein Stück nicht auffsagten, sondern als Ausschnitt aus dem wirklichen Leben vorführten, er sah, wie die Darstellung die Zuschauer ergriff, als ob sie die Handlung nicht hörten, sondern selber miterlebten; das war in seinen Augen die „neue englische Manier", die er nach Deutschland zu übertragen wünschte. Aber dieses richtige Gefühl allein genügte nicht; die Einsicht in das Wesen des dramatischen Stiles mußte ergänzend dazu kommen, und von ihr ist der Nürnberger Dichter meilenweit entfernt. Wie die Verhältnisse lagen, konnte

er so wenig wie ein anderer Deutscher, mochte der selbst eine stärkere poetische Intuition als Ayrer besitzen, dies Geheimnis erfassen. Er konnte von den Engländern nur Äußerlichkeiten übernehmen, die pathetische Deklamation, die in seinen gereimten Versuchen vielfach grotesk wirkt, die Buntheit der Vorgänge, die Gräßlichkeit der Bluttaten, die Pracht der Kostüme und die Mischung von Tragik und Komik. Der Narr, der schon vorher ab und zu anzutreffen ist, zieht nunmehr als unerläßliche Person in das Drama ein, freilich ein armseliger und plumper Narr, denn Ayrer hat wohl einen gewissen Sinn für derbe, volkstümliche Komik, aber nicht eine Spur von Witz, den er glücklicherweise auch nicht durch die immer wirksame Zote zu ersetzen sucht. Dazu ist der Mann aus gutem Nürnberger Bürgerhause nicht zu haben, das muß man ihm hoch anrechnen.

Die Laienkomödie war Ayrer seit seiner Kindheit vertraut. Aus ihrer Form konnte er sich nicht befreien, und so sehr die Engländer ihm imponierten, er blieb stets in ihr verfangen. Seine Stücke bekamen dadurch etwas Zwitterhaftes, für die Dilettanten waren sie nicht mehr, für die Berufskomödianten noch nicht brauchbar, und wenn trotzdem seine „Türkische Triumphkomödie" nachweislich 1611 in Königsberg, 1612 in Regensburg, 1613 in Nürnberg und seine „Spanische Tragödie" 1626 in Dresden und noch 1651 in Prag aufgeführt wurden, so sind das seltene Ausnahmen, in denen seine unsichere Technik die theatralische Verwendbarkeit des ausländischen Originals nicht ertöten konnte.

Ayrer rechnete freilich bei der Niederschrift stets mit einer Aufführung. Er gibt oft recht genaue Bühnenanweisungen, in der „Tragedia Thesei" soll der Minotaurus nur dann mit einem Kind auftreten, „wenn's nicht erschrickt", im ersten Teil der „Melusina" überläßt er es dem Spielleiter, „Feuerwerk und Geschrei" zu machen, und im „Hugditrich" bedenkt er sogar die Kosten einer reicheren Ausstattung. Aber das Bühnenbild, das Ayrer vorschwebt, ist weder bestimmt noch einheitlich. Bald schreibt er im Hinblick auf eine Bühne, die in zwei Teile zerfällt, eine Vorderbühne und eine erhöhte „Brücke", unter der sich ein „Loch" und über der sich die „Zinne" befindet, bald auf eine einfachere, die diese Einrichtungen nicht kennt, bald denkt er an das Laientheater seiner Vaterstadt, bald an das der englischen Komödianten, bald rechnet er mit einer beschränkten Kopfzahl von Darstellern, bald scheint ihm „Wo man mehr haben kan, desto besser" und er scheut vor Massenaufzügen nicht zurück, die den Engländern fremd, den Dilettanten aber geläufig waren. Wie sollte in der „Tragedi von Wolff Dieterichen" der Kampf eines Löwen mit einem Drachen dargestellt werden oder der des Helden mit einem Lindwurm? In solchen Fällen versagt Ayrers bühnenmäßige Anschauung und er dialogisiert

einfach die überlieferte Erzählung. Er dachte wohl an die Aufführung, aber er schrieb nicht unmittelbar für eine solche, nicht unmittelbar für bestimmte Schauspieler, nicht für eine bestimmte Bühne, und daraus folgte, daß seine Stücke undramatisch und ungeeignet für das Theater ausfielen. Er bewunderte die englischen Komödianten, aber er gewann keine Fühlung mit dem Wesen ihrer Kunst.

Ayrer hätte vermutlich mehr geleistet und eine stärkere Wirkung auf die dramatische Literatur ausgeübt, wenn er sich auf Übersetzung oder Bearbeitung englischer Vorlagen beschränkt hätte. Aber ob er nun einen höheren dichterischen Ehrgeiz besaß, ob ihm englische Stücke nur in geringer Anzahl gebrauchsfertig vorlagen, Tatsache ist, daß bloß etwa ein halbes Dutzend seiner Dramen auf englischen Quellen beruhen, darunter die „Tragödie vom griechischen Kaiser in Constantinopel", die auf Kyds „Spanische Tragödie" zurückgeht, „Der König in Cypern" (nach Machins Dumb Knight), „Eduard", die „schöne Sidea", die „schöne Phönicia", die nach vorshakespeareschen Schauspielen gearbeitet sein mögen. Die Feststellung ist schwer, da uns ein großer Teil der älteren englischen Literatur nicht erhalten ist. In anderen Fällen lehnt sich Ayrer an Hans Sachs an oder er verdankt ihm wenigstens starke Anregung, so in der „Tragedia Thesei", der „schönen Melusina", der „Belagerung von Alba" und in „Kaiser Otto". Sein „Julius Redivivus" ist eine „gebesserte, geminderte und gemehrte" Übersetzung der gleichnamigen, damals sehr beliebten lateinischen Komödie Frischlins (vgl. S. 153 f.) und seine „Versoffene Bäuerin" eine Verdeutschung der Aluta (vgl. S. 147) des Macropedius. Daneben besaß Ayrer offenbar zahlreiche italienische Szenarien, die er in der Art der Engländer zu neuen Komödien auffüllte. In dem „Alten Buhler und Wucherer", in den „Zwei fürstlichen Räten" ist der Stil der commedia dell'arte deutlich, in anderen Stücken mit ziemlicher Sicherheit zu erkennen, mögen auch die Originale nicht erhalten oder nicht nachweisbar sein. Es ist im einzelnen Fall nicht schwer zu entscheiden, ob unser Dichter nach einer dramatischen Vorlage gearbeitet oder ob er selber die Handlung nach einer epischen Erzählung, sei es Livius, eine Chronik, ein Märchen oder eine Novelle, gestaltet hat. In dem ersten Fall wickeln sich die Ereignisse in gerader Linie ab, wenn auch mit den bei Engländern und Italienern üblichen Episoden und Intermezzi und sie werden mit wenigen, höchstens 20 Personen, also dem Bestand einer professionellen Truppe, dargestellt, in dem anderen Fall zersplittert die Handlung völlig, die dramatische Linie verschwindet, das Beiwerk überwuchert, die Steigerung und ein wirklicher Abschluß fehlen und die Zahl der Mitwirkenden erhöht sich auf 46 Personen im „Wolff Dieterich", ja auf 72 in der „Erbauung der Stadt Bamberg". Bezeichnend sind die vier Teile der

„Comedia von Valentino vnd Vrso". Der Verfasser gibt als Quelle die Chronik des Schweizers Wilhelm Zilius an, aber offenbar stammt der technisch gut gearbeitete erste Teil aus einem Szenarium der Italiener und erst nach dieser Anregung griff Ayrer zu der Chronik, um die Fortsetzung selber zu entwerfen. Die drei letzten Stücke der Tetralogie bleiben dialogisierte Erzählungen, von denen das zweite und dritte kaum, das vierte überhaupt nicht aufführbar ist.

Man muß Ayrer zugute halten, daß nicht das Drama Shakespeares sein Vorbild ist, sondern das ältere chronicle play, die history, die storia oder farsa, die damals nicht nur in England, sondern auch in Italien blühte. Diese „dritte neue Art", wie ein florentinischer Dichter schreibt,

steht zwischen der Tragödie und Komödie,
sie hat der Möglichkeiten beider und
vermeidet ihre Schranken. Große Herren
und Fürsten treten auf, für die kein Platz
in der Komödie ist, und sie beherbergt
gleich einem Gasthaus oder Hospital,
die Menschen, wie sie sind, gemein und niedrig.
In Stoffe unbeschränkt, stellt sie das Heitre
und Ernste dar, Rel'giöses wie Profanes.
Der Schauplatz gilt ihr gleich . . .
. . . Wenn sie's in einem Tag
nicht schaffen kann, so nimmt sie zwei und drei.

Das dramatische Volksstück, das Cecchi in Italien, Peele und Greene in England und Alex. Hardy in Frankreich pflegten, bildete Ayrers Muster, aber ihm fehlt, zum Teil infolge seiner losen Berührung mit der Bühne, der dramatische und theatralische Instinkt dieser ihm gleichgesinnten Autoren. Er ist nach seiner ganzen Begabung kein Dramatiker. Das Heroische, dieses erste Erfordernis eines werdenden, jugendfrischen Dramas, mag es selbst sich zum dröhnenden Bombast steigern, liegt ihm gar nicht. Er stellt Handlungen aus der römischen Geschichte, aus der deutschen Kaiserzeit, aus Sage und Märchen dar, er schildert große Kämpfe und Schlachten, leidenschaftliche Liebe, Heldentaten und Verbrechen, er staunt über diese Dinge, aber er begreift sie nicht. Er erfaßt sie nicht mit einer wahlverwandten Seele, sondern mit der Verwunderung des Philisters, der in eine ihm fremde, aber verlockende Welt blickt. In seinen Stücken herrscht der Geist des „Amadis von Gallien", des beliebtesten Lesebuchs seiner Zeit, des Ritterromans, der trotz aller Häufung der wildesten Abenteuer unsagbar platt, nüchtern und spießbürgerlich bleibt. Ayrers Psychologie versagt in der Tragödie und der gehobenen Komödie völlig. Er berichtet, was seine Menschen durchmachen, aber er erlebt es nicht mit ihnen. Die Gestalten sind ohne einen Funken echten Lebens, wenn sie ihn nicht aus den

Quellen gerettet haben. Sie verrichten ihre Taten getreu nach der Überlieferung, aber diese gehen nicht aus ihrer Seele hervor. Die psychologische Begründung, die Motivierung der Entschlüsse fehlt und muß fehlen, weil der Verfasser sich zu der Höhe seiner Geschöpfe nicht erheben kann.

Bei dieser geistigen Verfassung mußte ihm die derbe Komik besser gelingen. Sein englischer Narr, der zumeist unter dem Namen John Posset als Bote, Diener, Kutscher, aber auch als Henker auftritt, ist zwar weder witzig, noch geistreich, aber mit seinem gesunden Menschenverstand und seiner täppischen Dummheit häufig recht wirkungsvoll. Auch Schilderungen aus dem häuslichen Leben und Szenen aus dem niederen Volk gelingen dem Dichter bisweilen über Erwarten gut, wie ihm überhaupt das kurze Fastnachts- und Singspiel besser liegt als die Tragödie. In der Welt der kleinen Leute ist Ayrer zu Hause und wenn er auch nicht den Humor besitzt, sich über sie zu stellen, so doch die Fähigkeit, sie nach eigenen Eindrücken wiederzugeben. Diese realistischen Stoffe stammen aus dem großen Schatzhaus mittelalterlicher Schwänke, sie lassen sich durchweg vor Ayrer belegen, und die Frage, wie weit seine Selbständigkeit reicht, ist von untergeordneter Bedeutung und kaum zu beantworten, da seine direkten Quellen zumeist nicht zu ermitteln sind. Die Einleitung des Opus theatricum rühmt das Singspiel als Ayrers „Invention"; das bedeutet aber nur, daß er zuerst die englischen jigs mit ihren recht eintönigen Melodien nach Deutschland übertragen hat, wo sie sich bald unter Anlehnung an ähnliche heimische und eindringende italienische Gesangspossen zu Singspielen ausbildeten. Wie diese Singspiele waren auch die Fastnachtsspiele sicher für die unmittelbare Aufführung, aber nicht durch Schauspieler, sondern durch Dilettanten bestimmt. Sie wurden also nicht in der „neuen englischen Manier agieret". Der Schwank mit seinem mehr oder weniger gleichbleibenden Inhalt ist zeitlos und die Form, in der diese altbewährten Streiche von schlauen, lüsternen Weibern, diese Übertölpelungen törichter Ehemänner, diese Prellungen und Späße bei Ayrer erscheinen, weist mehr auf Hans Sachs zurück als in die Zukunft.

Der Einfluß, den Ayrer bei Lebzeiten auf das Theater ausübte, war gering, noch geringer beinahe als seine dauernde Einwirkung auf das Drama. Es war ein Versuch des deutschen Bürgertums, sich dieser Kunstgattung, die damals in andern Ländern zu höchster Blüte gedieh, zu bemächtigen. Er konnte nicht gelingen, schon weil er unter einer falschen Voraussetzung unternommen wurde. Unser Dichter betrachtete das Drama als Mittel zur Belehrung. Das war eine Anschauung, zu der sich die Ästhetiker seiner Zeit in ihrer Mehrheit bekannten, aber die Autoren akzeptierten sie höchstens in ihren Vorreden. Ayrer aber moralisiert und am Schlusse jedes Stückes vergißt er nicht, durch den

„Ehrenholdt" dem Publikum einzuschärfen, was es dem Stück an guten Lehren entnehmen könne. Auch darum gelingen ihm die Schwänke besser. In ihnen vergißt er die Moral und stellt sich in das Leben selbst. Seine Nutzanweisungen entsprachen gewiß ganz der Auffassung des Bürgertums, das er sich als sein Publikum vorstellte, aber daraus erhellt, daß dies Bürgertum noch nicht fähig war, ein deutsches Drama hervorzubringen. So bleibt als einziger Erfolg von Ayrers Schaffen, daß einige wenige von seinen Stücken in das Repertoire der deutschen Wandertruppen aufgenommen wurden, die sich im Anschluß an die Engländer bildeten.

Herzog Heinrich Julius von Braunschweig (1564—1613) ließ es wie der Landgraf Moritz von Hessen nicht bei fürstlicher Gönnerschaft für englische Komödianten bewenden, sondern beide Herren empfanden den edlen Ehrgeiz, den Werken der berühmten fremden Gäste gleichwertige deutsche Stücke gegenüberzustellen. Während aber der Hesse seiner Kunstliebhaberei sein ganzes Leben lang treu blieb und in Kassel den ersten Theaterbau auf deutschem Boden, das Ottonium, errichten ließ, in dem seine bis auf ein Szenarium („Otto der Schütz") verlorenen Stücke von Laien gespielt wurden, dauerte die Theaterleidenschaft des Braunschweigers nur wenige Jahre, äußerte sich aber um so intensiver. Sein unruhiger Ehrgeiz verstrickte den vielseitig begabten Fürsten in zahlreiche politische Händel, so daß ihm nur wenig Zeit für die Dichtkunst verblieb. Er wurde angeregt durch den ersten Besuch der Engländer in seiner Hauptstadt Wolfenbüttel, zugleich auch durch seine zweite Heirat mit einer Tochter des Dänenkönigs, der ja als erster Herrscher des Kontinents englische Schauspieler in seine Dienste nahm. Heinrich Julius war ein beherzter Neuerer, er verwarf mit richtigem dramatischen Instinkt den üblichen gereimten deutschen Zweizeiler und schrieb, da ihm ein anderer Vers nicht zu Gebote stand, in Prosa. Darin lag eine große Kühnheit. Die vorbildlichen Engländer mischten wohl Prosapartien in ihre Dramen, aber daß eins von den wenigen englischen Stücken, die schon ganz in Prosa geschrieben waren, wie Lilys Campaspe, damals in Deutschland bekannt, geschweige gespielt worden sei, ist äußerst unwahrscheinlich, zum mindesten läßt es sich aus dem Repertoire der Engländer nicht belegen und von Erzherzog Ferdinands Speculum vitae humanae (vgl. S. 101) hat Heinrich Julius nichts wissen können. Vermutlich wagte er diesen Schritt unter dem Einfluß der Italiener, in deren Lande seit zwei Menschenaltern ein unentschiedener Streit tobte, ob der Vers oder die Prosa dem Drama angemessener seien. Daß der Herzog ihre Literatur kannte, geht aus seinem besten Stück „Vincentius Ladislaus" hervor, das wahrscheinlich nach einem Szenarium der Commedia

dell' arte gearbeitet ist. Mit der neuen Form eilte Heinrich Julius seiner Zeit voraus, und sowohl das genannte Stück als seine „Tragedia von einer Ehebrecherin" mußten in das alte Hans Sachsische Metrum zurück übertragen werden, um sie deutschen Schauspielern mundgerecht zu machen, das eine von Elias Herlicius (1601), das andere von Johannes Olorinus (1605).

Der Herzog schrieb seine Stücke 1593/94. Sie wurden auch sehr bald gedruckt, und schon dadurch konnten sie eine größere Wirkung ausüben als die Ayrers. Sicher besaß der hochstehende Dichter auch die Möglichkeit, sie aufführen zu lassen. Seine „Tragica Comoedia Von Der Susanna" liegt in zwei Fassungen vor, einer längeren, in der 34, einer kürzeren, in der nur 21 Personen beschäftigt sind. Die zweite war offenbar für die Aufführung bearbeitet. Aber wer führte die Stücke auf? Deutsche Schauspieler kamen nicht in Betracht, die Engländer, die eben erst die Heimat verlassen hatten, vermochten sicher ein fünfaktiges deutsches Stück nicht zu geben, geschweige die verschiedenen deutschen Dialekte nachzuahmen, die in den Dramen Heinrich Julius' vorkamen. Allerdings erklärt der Narr Johann Bouset in der „Ehebrecherin": „Ich bin ein englischer Mann und verstehe deutsch nicht gut". Also die komische Charge wurde von einem der fremden Komödianten gegeben, aber die andern Rollen offenbar von deutschen Laien, vermutlich von Mitgliedern der Hofgesellschaft. Ein Zusammenspiel mit den gewerbsmäßigen Komödianten galt damals nicht als schimpflich, selbst Ludwig XIV. tanzt noch im Kreise seiner Schauspieler.

Erstaunlich ist, daß unter den Stücken des Herzogs nur ein einziges, die „Tragödia Von einem Vngeratenen Sohn" nachweislich auf eine englische, allerdings nicht erhaltene Quelle zurückgeht. Es ist das typische vorshakespearesche Schauerstück, das unter dem Einfluß Senecas erwachsen war, mit einem übermenschlichen Bösewicht, racheheischenden Geistern und sinnlosem Blutvergießen. Von den anderen Stücken stammen vielleicht die „Ehebrecherin" und die „Susanna", die in einzelnen Szenen Herzenstöne anschlägt, wie sie Heinrich Julius sonst nicht zu Gebote stehen, aus England, doch war gerade dieser biblische Stoff vor ihm auch schon vielfach (vgl. S. 68) in Deutschland bearbeitet. Der Herzog kannte auch die italienische Commedia dell' arte (vgl. S. 102), wie er überhaupt seine schwankhaften Motive ihrem unerschöpflichen Reservoir entlehnt zu haben scheint. Indes kommt wenig darauf an, von wo er seine Stoffe bezog, die Hauptsache ist, daß er sie im Stil der Engländer dramatisierte. Freilich hielt auch er sich an ihre Äußerlichkeiten. Er übernahm den Narren, der den Namen Johann Bouset, Johann Clant oder Conget trägt, die gesteigerte Diktion, die Geistererscheinungen, die Mischung des Tragischen und Komischen und die Verwendung der volkstümlichen Episode. Er beschränkt sich auch im

Gegensatz zu Ayrer (s. S. 193) auf eine bühnengerechte Anzahl von Personen, die selten mehr als 21, meistens erheblich weniger beträgt, und wenn er auch gleich dem Nürnberger Dichter die kanonische Fünfzahl der Akte noch nicht einhält, so hat er doch niemals mehr als sechs, überschreitet also das Maß der vorshakespeareschen Engländer nicht. Vor allem hat er ihnen aber das beschleunigte dramatische Tempo abgesehen.

Im Gegensatz zu Ayrer ist Heinrich Julius nie weitschweifig, außer in der ersten Fassung der Susanna. Er hat intuitives Verständnis für die dramatische Wirkung und besitzt den zupackenden Griff, den der Theaterdichter haben muß. „Vincentius Ladislaus" bringt die nie versagende Gestalt des miles gloriosus auf die Bühne, der „Fleischhawer" zeigt in wirksamer Weise die Entwicklung eines betrügerischen Fleischers zum Verbrecher, der bis zur Hinrichtung seinen grimmigen Humor und seine unbußfertige Stimmung bewahrt, wie das auf der englischen Bühne üblich war. In der „Comödia Von einem Edelman" wird die durch Bürger bekannte Geschichte vom Kaiser und vom Abt geschickt dramatisiert, und was der Herzog sonst aus dem großen Vorrat seiner Zeit an Schwänken und Possen, an Streichen verliebter Weiber und an Prellungen törichter Ehemänner herausgreift, ist mit dem Blick des geübten Theatermannes für das bühnenmäßig Brauchbare ausgewählt. Heinrich Julius fühlt, daß auf der Szene vor allem etwas geschehen muß, und dieses Streben nach Handlung, nach Abwechslung und Überraschungen bildet den Vorzug seiner Stücke, führt ihn aber auch zu bedenklichen Mißgriffen. So betrügt die „Ehebrecherin" ihren Mann, ganz wie das in den mittelalterlichen Schwänken üblich ist, aber es soll daraus eine Tragödie werden, und nur deshalb verliert der Mann plötzlich den Verstand und ein Teufel erscheint, um die vergnügte Sünderin in die Hölle zu holen. Die Vermittlung zwischen Tragik und Komik fehlt und ebenso fehlt sie in der „Tragödia Von einem Buler Vnd Bulerin". Der Verfasser überstürzt sich, der Stoff reicht für den Umfang eines Stückes nicht aus, er fügt Episoden ein, um das Drama auf das erforderliche Maß zu bringen. Sie sind oft gut mit derbem Humor, kräftigem Realismus und unter geschickter Ausnützung der Dialektkomik gezeichnet, aber sie überwuchern. Es tritt gerade das ein, was der Verfasser vermeiden will, die Handlung stockt, sie geht unter dem Beiwerk verloren und der Gesamteindruck zersplittert.

Die Behandlungsweise des Herzogs ist wie die Ayrers äußerlich. Er schreibt nicht aus sich heraus, er lebt nicht in seinen Werken, er speist seine Gestalten nicht aus dem eigenen Herzblut, kurz er ist im Grunde kein Dichter, sondern ein begabter Dilettant, der Stücke schreibt, wie er es von anderen gesehen hat. Das Dichten ist ihm kein Bedürfnis, sondern eine Aufgabe, die er sich gestellt hat. Selbst seinen „Ladislaus" hat er durch einen dürftigen Abschluß ver-

dorben, der nicht einmal auf der Szene dargestellt, sondern nur erzählt wird; ebenso unmotiviert ist der Umschwung in der „Susanna“, die freilich durch die Quelle gewährleistete plötzliche Entdeckung ihrer Reinheit durch den Knaben Daniel. Auch dem Herzog, wie Ayrer, fehlt die Psychologie, die der Dichter haben muß, um mehr als eine Handlung, um ein Stück Leben zu geben, und darum verfällt er auch in den Fehler zu moralisieren, der bei ihm noch unangenehmer wirkt als bei Ayrer. Der Nürnberger Bürger ist wenigstens von seiner spießbürgerlichen Moral durchdrungen, bei dem Herzog ist sie äußere Zutat, die weder in seiner Person noch in seinem Stil eine Unterlage findet. Man kann nicht die ehebrecherischen Seitensprünge einer Frau in der lustigsten Weise darstellen und die Dame dann mit einer moralischen Nutzanwendung vom Teufel holen lassen, man kann auch nicht das hübsche Märchen von Kaiser und Abt dramatisieren, nur um den beiden Beteiligten durch einen unbeteiligten Köhler Vorwürfe wegen ihres unchristlichen Lebenswandels zu machen. In solchen Fällen zeigt sich, daß Heinrich Julius nicht dichtet, sondern nur die Weise anderer wiederholt. Trotz seiner großen Begabung ist er so unselbständig wie Ayrer.

Betrachtet man die Leistungen der beiden Dichter, so ist man geneigt, die Einwirkung der englischen Komödianten unverhältnismäßig niedrig einzuschätzen. Sie haben in Deutschland keinen Dichter hervorgerufen, der den Vergleich auch nur mit dem bescheidensten Vorläufer Shakespeares aufnehmen könnte, und daß sie gar mit ihren Stücken den Boden für einen deutschen Shakespeare bereitet hätten, ist eine unhaltbare Annahme Scherers. Literarisch besteht die ganze praktische Ausbeute in einem halben Dutzend Stücken, die in dem Spielplan der neu auftauchenden deutschen Wandertruppen Aufnahme fanden, Stücke, die nicht besser, eher schlechter als die ausländischen Übersetzungen waren. Nicht in ihren Leistungen liegt die Bedeutung der beiden Dichter, sondern in der Tatsache, daß sie nicht mehr für Dilettanten, sondern in Hinblick auf ein wirkliches Theater schrieben. Freilich dieses Theater fehlte noch, und es gab keinen Ort in Deutschland, wo es hätte erstehen können. Fürstliche Mäzene konnten Aufführungen veranstalten, aber keine Bühne schaffen, geschweige ein Drama, das nur aus dem Gesamtgeist der Nation erwachsen kann. Die politische Zersplitterung trägt Schuld, daß die Entwicklung nicht wie in England, Spanien und Frankreich zu einem deutschen Theater führte, sondern entsprechend dem Zerrbild des Deutschen Reiches zu dem Zerrbild der Wanderbühne. Wie in der Politik, so auch im Drama hat der große Krieg die zentrifugalen Kräfte nur unheilvoll verstärkt.

Klassizismus und Barock

Die fahrenden Komödianten aus verschiedenen Ländern sind nicht die ersten Boten, durch die eine Kunde des reichen dramatischen Lebens, das sich im Ausland entwickelte, nach Deutschland gelangte. Neben der Volksbühne bestand in Italien seit Beginn des 16. Jahrhunderts eine bedeutende, auf antiken Grundsätzen aufgebaute Theorie und ein Drama der Gelehrten, das dieser Theorie zu entsprechen versuchte. In enger Anlehnung an Aristoteles' Poetik stellten die Italiener, in erster Linie Piccolomini, Castelvetro und Scaliger eine klassizistische Kunstlehre auf. Sie gingen davon aus, daß der Dichter einer gewissen Naturanlage bedürfe, daß diese aber nur durch Schulung zur richtigen Verwendung gelangen könne. Vor allem an das Drama, das als die schwierigste aller Gattungen galt, sollten sich, wie einer dieser Autoren schrieb, nur hochgelehrte Männer wagen. Diese Anschauungen wurden von den Klassizisten in Frankreich und England mit Begeisterung aufgenommen und neben den Schriften, die die Lehren der Italiener mehr oder weniger genau wiederholten, entstanden dort in stolzer Ablehnung der Volksbühne Dramen, die sich eng an die antiken anschlossen, also nur von Kennern der alten Sprachen geschrieben, gelesen, allenfalls gespielt werden konnten. Zumeist waren sie lateinisch, teilweise aber auch in der Nationalsprache abgefaßt, mehr Nachahmungen des Seneca als der griechischen Tragiker. Es konnte nicht fehlen, daß sie Eindruck auf die gelehrten Kreise in Deutschland machten, denen ja die lateinisch geschriebenen Stücke leicht zugänglich waren; auf die im zweiten Abschnitt unsres Werks dargestellte relativ bodenständige Terenz- und Plautus- folgt nun eine vom Ausland stark beeinflußte Seneca-Renaissance, eine neue Phase des Klassizismus im Drama, als deren Auftakt die deutschen Übersetzungen der biblischen Tragödien des in Frankreich lebenden Schotten Buchanan (gest. 1582) gelten mögen. Die Erzeugnisse dieses Klassizismus wurden gleich denen der Neuterentianer und Neuplautiner an den gelehrten Schulen aufgeführt, besonders in Straßburg, Rostock und Leipzig entstanden Studentenbühnen von Ruf, die sich zwar in der Hauptsache dem antiken Drama selbst widmeten, aber auch die in ihren Augen gleichwertigen modernen klassizistischen Stücke nicht verschmähten. Ihre Autoren, die meist auch zu den Studenten, auf jeden Fall zu den gebildeten Kreisen gehörten, strebten nach den berühmten Einheiten. In Nachahmung Senecas ließen sie endlose Monologe voll Anklagen gegen das Schicksal und Selbstmordgedanken halten, ergingen sich in zugespitzten Stichomythien, führten Chöre und Göttergespräche ein, begeisterten sich für allegorische Gestalten, die bald racheheischend, bald jammernd auf die Szene traten, und konnten sich an widernatürlichen Grausamkeiten nicht genug tun,

wenn sie auch die Morde selbst meist hinter die Szene verlegten. Der typische Dichter dieser Richtung ist der Pommer Kaspar Brülow, der uns bereits im zweiten Abschnitt als einer der letzten namhaften deutschen Neulateiner begegnet ist. Er selbst schrieb zwar lateinisch, aber seine gefeierte Andromeda wurde schon 1612, im Jahre ihres Entstehens, von einem gleichgesinnten akademischen Genossen ins Deutsche übertragen. Seneca im Gewande Hans Sachsens! Denn das Versmaß des Übersetzers ist der gereimte Kurzzeiler, wie auch die gesungenen Chöre gereimt sind; eine Form, durch die das schon weitschweifige Original noch mehr in die Länge gezogen wird. Die antiken heroischen Gestalten reden eine Sprache, die an Deutlichkeit und Holprigkeit nichts zu wünschen läßt. So äußert sich die Göttin Amphitrite über Cassiopeia in einer Weise, die von der klassizistischen Erhabenheit weit entfernt ist:

Soll sich denn mit Junoni noch
vergleichen das schändlich Mistloch?
Will sich auch wohl gleich halten denn
ein schlechtes Ei mit seiner Henn?
ein Roßmist mit einem Apfel auch,
mit einem Falken ein Guckauch?

Eine Veredelung der Sprache und eine Verbesserung der Verstechnik taten dringend not. Nach diesen Zielen strebten die verschiedenen Sprachgesellschaften, die sich teils vor dem dreißigjährigen Krieg, teils während dessen bildeten, der Palmenorden, die Tannengesellschaft, der Pegnitzer Blumenorden und der Schwanenorden. Am klarsten aber wurden jene Ziele von dem Schlesier Martin Opitz (1597—1639) ins Auge gefaßt. Er gab 1624 in Breslau sein „Buch von der Deutschen Poeterey" heraus.

Wer heute die kleine Schrift in die Hand nimmt, erstaunt über ihre Oberflächlichkeit und Geistesarmut und begreift nicht, daß dieses dürftige Exzerpt aus antiken, italienischen, französischen und holländischen Kunstlehren als große Geistestat von den Zeitgenossen gefeiert werden konnte. Aber das Werk bedeutete ein Programm, eine entschiedene Absage an die gesamte bisherige Literatur mit ihrer verrotteten Technik und ihrer veralteten Sprache. Es forderte eine neue Literatur unter Anlehnung an die großen Muster des Altertums und des Auslandes: eine Forderung, die der Sehnsucht der gebildeten Kreise nach einer klassizistischen, ebenbürtigen deutschen Renaissancedichtung entsprach. Die dramatischen Aufführungen seiner Zeit verwirft Opitz völlig. „Diese herrliche Kunst", heißt es vom Drama in der Widmung seiner „Judith", „ist auß Nachlässigkeit vnd Vnverstande der Leut, so gar verloschen, daß in der Lateinischen Sprach wenig tüchtiges, in der Teutschen aber ... durchauß nichts dergleichen an den Tag gebracht worden." Diese abfällige Kritik beruhte aber nicht auf eigener Anschauung, sondern ist Gemeingut aller Klassi-

zisten. Genau so verächtlich äußert sich Bacon über das englische Drama, und so wenig er Shakespeare kannte oder es der Mühe wert hielt, ihn kennen zu lernen, so wenig kannte Opitz die Dichter seiner Zeit. Er erwähnt zwar gelegentlich einmal Hans Sachs, aber Ayrer und Herzog Heinrich Julius sind ihm nicht einmal dem Namen nach bekannt, und keine Spur deutet darauf hin, daß er je eine Aufführung der englischen Komödianten gesehen habe. Er mag von ihnen gehört haben, denn wenn er bemerkt, daß die „weit geirret, die Keyser vnd Potentaten eingeführt, weil solches den regeln der Comedien schnurstracks zuewieder laufft", so kann sich diese Kritik auf das Lustspiel englischer Abstammung beziehen, aber ebensogut irgendeinem deutschen Erzeugnis gelten.

Opitz macht sich die klassizistische Kunstanschauung völlig zu eigen. Das Drama erfüllt danach einen moralischen Zweck, es will ein „Exempel" aufstellen, damit der Mensch lernt, sich „im Glück oder Unglück leichter zu schicken". Komödie und Tragödie werden nach dem Stoff geschieden; das heitere Stück darf nur unter gemeinen Bürgersleuten, das ernste nur unter Königen spielen. Sonst hat Opitz über das Drama nichts zu sagen als eine dürftige Wiederholung einiger, manchmal nur halb verstandener Bemerkungen des Italieners Scaliger: „Die Tragedie ist an der maiestet dem Heroischen Getichte gemeße, ohne das sie selten leidet, das man geringen standes personen vnd schlechte Sachen einführe: weil sie nur von Königlichem willen, Todtschlägen, verzweiffelungen, Kinder- und Vätermörden, brande, blutschanden, kriege vnd auffruhr, klagen, heulen, seuffzen vnd dergleichen handelt .... Die Comedie besteht in schlechtem wesen und personen; redet von hochzeiten, gastgeboten, spielen, betrug vnd schalckheit der knechte, ruhmräthigen Landtsknechten, buhlersachen, leichtfertigkeit der jugend, geitze des alters, kupplerey vnd solchen sachen, die täglich vnter gemeinen Leuten vorlauffen." Was Opitz hier bietet, sind Beobachtungen, die Scaliger an einer einseitigen, aber in ihrer Art hochstehenden und reifen Kunst gemacht hatte. Sie enthielten gewiß nicht das Rezept, ein neues Drama aus dem Boden zu stampfen, aber sie bedeuteten eine klare Abkehr von dem bisherigen Stil und einen bewußten Hinweis auf die klassischen Vorbilder. Darum fielen sie auf einen günstigen Boden, schärften wenigstens die Kritik der gebildeten Kreise und gaben ihnen einen Maßstab zur Beurteilung des dramatischen Kunstwerks.

In dieser Richtung tat Opitz noch mehr. Um gute Muster zu geben, übersetzte er die „Trojanerinnen" des Seneca (1625) und sogar die „Antigone" (1636). Beide Arbeiten fielen dürftig aus, vor allem zeigt sich Opitz, der Reformator der deutschen Dichtersprache, nicht auf der Höhe seiner eigenen Forderungen, nicht als Beherrscher des Stils. Der Ausdruck ist ungelenk und schwerfällig. Das gleiche gilt auch für seine Bearbeitungen italienischer Renaissancedramen:

den (ältesten deutschen) Operntext „Dafne" (1627) und die Tragödie „Judith" (1635), von der er selbst zugibt, sie sei nicht vollkommen und entspreche den Regeln des Aristoteles nicht. Ein unsagbar schwächliches Machwerk ohne psychologische Durchbildung, mit seinen langweiligen Chören mehr Opernbuch als Drama; der einzige Vorzug liegt in der Kürze der drei Akte. Gewiß verdankt Opitz seine literarhistorische Bedeutung nicht seinem dramatischen Schaffen, sondern seiner Kritik. Mit ihm beginnt die gewußte Abkehr von der volkstümlichen Kunst. Die Bildung wird durch ihn zur Voraussetzung der Dichtkunst. Dieser Begriff spaltete Deutschland in zwei Lager, in Gebildete und Ungebildete, aber er besaß auch eine einigende Kraft, er schlang ein gemeinsames Band um die Gebildeten in allen deutschen Gauen. Die Deutschen des 17. und des 18. Jahrhunderts besitzen kein gemeinsames Vaterland, aber eine gemeinsame Bildung. Opitz ist einer von denen, die ihr den Weg bereitet haben.

Mit ihm übernimmt Schlesien die Führerschaft in der Literatur. Diese östlichste Provinz des Deutschen Reiches wurde während des großen Kriegs, mindestens in dessen ersten Stadien, eine Zuflucht der Musen, die in ihren bisherigen Stätten, in Nürnberg, Straßburg, Leipzig jetzt nur noch ein dürftiges, auf das Weichbild der Städte beschränktes Obdach fanden. In Schlesien lagen die Verhältnisse günstiger. Der evangelische Glauben des Nordens reichte hier dem katholischen des Südens die Hand. Der eine stellte die Verbindung nach Holland und England, der andere nach Italien her und über Italien nach Spanien. Vor allem zeigten die Jesuiten (vgl. S. 154 ff.) hier ihr pomphaftes lateinisches Schuldrama, das entsprechend der Internationalität des Ordens eine Fülle internationaler Elemente barg und in klassizistischem Gewande die wirksamsten, klug ausgewählten Motive der romanischen Literatur geistlicher und weltlicher Art zusammentrug. So konnte in Schlesien auch auf dem Gebiete des Dramas eine poetische Tradition entstehen, während im übrigen Deutschland der Krieg alle neuen Ansätze verdorren ließ. Diese Schule ist klassizistisch, ihre Mitglieder sind durchweg Gelehrte, die nicht nur die antiken Werke, sondern auch die Kunsttheorien des Aristoteles und seiner italienischen Nachahmer und Erklärer kennen.

Wenn man von Opitz absieht, so ist der Eröffner und zugleich der bedeutendste Vertreter dieser Richtung Andreas Gryphius (1616—64). Er stammte aus guter schlesischer Familie und war selbst ein hochgelehrter Mann. Mit zweiundzwanzig Jahren kam er nach Holland, sechs Jahre verbrachte er in Leyden teils als Student, teils als Lehrer. Von dort führte ihn eine zweijährige Reise nach Frankreich und Italien. Nach seiner Rückkehr (1650) lebte er einige Zeit in Straßburg und siedelte dann nach Schlesien über, um in Fraustadt als Syndikus der Glogauer Landstände zu wirken. Gryphius hatte das Glück,

zwei der damals führenden Kulturländer Italien und Holland aus eigner Anschauung zu kennen; durch Herkunft und Umwelt war er vertraut mit den letzten Ausläufern der deutschen Bürgerkomödie und durch seine Studien mit dem antiken Drama. Dazu kam, daß er eine genaue persönliche Kenntnis der holländischen Tragödie besaß, die gerade damals unter den Händen des Klassizisten Vondel eine hohe Blüte erreichte. Auch die italienische Bühnenliteratur, das Drama der Jesuiten, selbst das Volksdrama englischen Stils war ihm nicht fremd, das in den Niederlanden, von einheimischen und fremden Komödianten gespielt, noch der Belustigung der Masse diente und sich gerade damals in den brutalen, aber theatralisch wirksamen Stücken des Dichters Vos anschickte, wieder literarisch zu werden und den übermächtigen Klassizismus zu bekämpfen. Die Einflüsse, die auf Gryphius einwirkten, ehe er nach seiner Heimkehr daran ging, eigene Stücke zu schreiben, sind ungemein mannigfaltig, und es ist ein Beweis seiner starken Eigenart, daß es ihm trotzdem gelang, bis zu einem gewissen Grad seinen eigenen Stil zu finden.

Gryphius ist durch und durch Klassizist. Nicht bloß, weil er im Bann seiner Vorbilder Seneca, Corneille, Vondel stand, sondern weil ihn die Tendenz der damaligen deutschen Bildung dahin drängte. Der Klassizismus ist die praktische Auseinandersetzung mit der Antike, ein unvermeidlicher Versuch, die bewunderte Form der Alten auf die Gegenwart zu übertragen, eine Bildungsetappe, die alle Völker durchmachen mußten. Länder mit starkem nationalen Bewußtsein vermochten ihm in ihrer eigenen volkstümlichen Literatur ein gesundes Gegengewicht zu bieten; in Deutschland kam eine Synthese zwischen der nationalen volkstümlichen Richtung und der gelehrten klassizistischen nicht zustande. Beide klafften auseinander und beide litten darunter. Nach Rist, einem Hamburger Dichter Opitzscher Observanz, ist „ein rechtschaffner, geschickter und wohlbegabter Poet nichts anderes als ein Hochgelahrter, in allen nützlichen Wissenschaften Hocherfahrener und Gott und der Welt zu dienen bequemer Mann“. Ein solcher war Gryphius sicher, er war sogar etwas mehr, ein starker Lyriker, dem in der wenig schmiegsamen Sprache seiner Zeit manches eindrucksvolle Lied gelungen ist, aber weder diese Begabung noch seine Welterfahrung eigneten ihn zum Dramatiker. Das klassizistische Drama blieb überall eine Spezialität der Gelehrten und nur dort, wo eine geistige Wahlverwandtschaft des Volkes oder wenigstens der gebildeten Klassen bestand, konnte es darüber hinauswachsen. Der Franzose hat das Bedürfnis nach einer knappen, mit wenig Personen dargestellten, leicht übersehbaren Handlung, er empfindet den Zauber der rhetorisch gesteigerten Diktion, er genießt das An- und Abschwellen der logisch gegliederten Rede. Auch in Holland bestanden ähnliche Voraussetzungen, und daraus erklärt sich die allgemeine, wenn auch vorüber-

gehende Anerkennung, die die Klassizisten Vondel, Brederoo usw. fanden. In beiden Ländern wurde der Klassizismus heimisch und bis zu einem gewissen Grade national. In Deutschland dagegen blieb er ein Fremdkörper wie in England und in Spanien. Wenn er aber in diesen beiden Ländern befruchtend auf die Volksbühne einwirkte, so war dies in Deutschland nicht möglich. Das nationale Drama war hier noch zu rückständig, um sich als aufnahmefähig zu erweisen, und gerade weil es versagte, zogen sich die gelehrten Dichter hochmütig von ihm zurück, um sich ganz der volksfremden, höherstehenden Kunst zu widmen.

Es ist eine müßige Frage, ob Gryphius das Schauspiel der englischen oder deutschen fahrenden Komödianten gekannt habe. Es mag sein, daß er sie häufig gesehen hat, aber ihre Vorstellungen übten auf ihn und sein Schaffen so wenig Eindruck wie etwa heute eine Zirkuspantomime auf Gerhart Hauptmann. Es kam ihm gar nicht in den Sinn, diese rohen Vorstellungen mit den Aufführungen der prunkvollen Amsterdamer Schauburg, des Hôtel de Bourgogne in Paris oder den lateinischen Darbietungen der römischen Jesuiten zu vergleichen. Die Idee, daß in beiden dieselbe Kunst ausgeübt würde, hätte ihm höchstens ein verächtliches Lächeln entlockt. So groß war die Kluft, die zwischen dem Klassizismus und der Volksbühne bestand. Gryphius' Tragödie ist ein Gewächs des internationalen Klassizismus ohne eine Wurzel im eigenen Volkstum. Sie ist in ihrem innersten Kern zeitlos wie der gesamte Klassizismus, und alle Versuche, die Eigenart unseres Dichters aus der langjährigen Kriegsnot, der verzweifelten Lage Deutschlands oder aus seinen traurigen persönlichen Erlebnissen zu erklären, sind gut gemeint, aber völlig verfehlt und nur geeignet, ein falsches Bild von seiner Kunst zu geben.

Hat Gryphius bewußt Buchdramen geschrieben? Hat er überhaupt nicht an eine Aufführung seiner Stücke gedacht? Man wird die zweite Frage verneinen und darum die erste doch bejahen können. Jedem Dramatiker, welcher Richtung er auch angehören mag, erscheint die Aufführung als die Krönung seines Werkes. Gryphius hätte sicher eine Darstellung in der Art von Amsterdam oder Paris als höchste Erfüllung seines Schaffens betrachtet und eine solche schwebte ihm vor, aber er wußte auch, daß sie für seine Stücke, ja in Deutschland überhaupt nicht zu haben war. Er schrieb in erster Linie für Leser und deshalb konnte er seine Dramen mit weitläufigen Inhaltsangaben und sehr gelehrten Anmerkungen versehen. Wenn „Cardenio und Celinde", „Leo Armenius", „Catharina" und „Papinianus" von Breslauer Gymnasiasten oder sonst noch gelegentlich in einer Schüler- oder Hofvorstellung gespielt wurden, so waren diese Dilettantenaufführungen sicher nicht die Form, in der Gryphius seine Werke mit ihrem pompösen Apparat, ihrem Zauber- und Gespensterspuk

konzipiert hatte, mögen auch jene Ehrungen den dankbaren Dichter zu seinem „Papinianus“ angeregt haben, der unmittelbar nach seinem Erscheinen (1659) von dem Elisabethanum in Breslau, ja 1680 „von einer Jungen Burgerschafft“ in St. Gallen gespielt wurde. Noch weniger hätte ihn eine Aufführung durch Joris Jolliphus, Führer der letzten englischen Wandertruppe, befriedigt, der den „Leo Armenius“ schon 1651 in Cöln und Frankfurt spielte. Dabei fielen sicher die Reyen (Chöre) weg, und wie in der Übertragung des Polyeucte von Kormart (1669) wurde vermutlich die Deklamation durch die Handlung ersetzt, d. h. die berichteten Vorgänge wurden szenisch vorgeführt.
Gryphius' Tragödie konnte tatsächlich nur an einer Laienbühne gegeben werden, wo das persönliche Interesse des Publikums an den Mitwirkenden das sachliche an dem Drama ersetzte, wo man sich damit begnügte, daß die allen bekannten Darsteller gut deklamierten. Ein weniger beteiligtes Publikum hätte sich seine endlosen Stichomythien, die sich über Hunderte von Versen erstrecken, niemals gefallen lassen, es hätte niemals die Geduld gehabt, in „Carolus Stuardus“ zwei inhaltlich beinahe gleiche Abschiedsreden des Titelhelden von 115 und 160 Versen hinzunehmen. Die Handlungsarmut macht diese Dramen für jede andere Bühne als die von Dilettanten unbrauchbar. Anders steht es mit Gryphius' Lustspielen. Zwar wurden seine beiden Komödien „Herr Peter Squentz“ (gedr. 1657) und der „Horribilicribrifax“ (gedr. 1663) schwerlich unmittelbar für die Aufführung geschrieben, aber dank der unverwüstlichen dramatischen Kraft ihrer Vorbilder besitzen sie solche Form und Lebendigkeit, daß der szenischen Darstellung nichts im Wege stand. Die verschiedenen Gelegenheitsstücke unseres Dichters dagegen sind aus der unmittelbaren Berührung mit dem Theater, allerdings einem Theater von Laien, verfaßt. Sie waren für die Aufführung berechnet und erst als sie sich in der lebendigen Darstellung bewährt hatten, wurden sie nachträglich in den Druck gegeben. In ihnen herrscht ein dramatischer Stil, den Gryphius in seinen Tragödien vergeblich zu erreichen suchte.
Der Dichter hat sich in allen dramatischen Gattungen seiner Zeit betätigt, er hat Trauerspiele, Komödien, Gesang-, Scherz-, Freuden- und Schimpfspiele geschrieben. Aber seine Bedeutung, zum mindesten in den Augen seines Jahrhunderts, lag auf dem Gebiet der Tragödie, die durch fünf Werke vertreten ist, „Leo Armenius oder Fürsten-Mord“, „Catharina von Georgien oder bewehrete Beständigkeit“, „Cardenio und Celinde oder unglücklich Verliebte“, „Ermordete Majestät oder Carolus Stuardus“ und „Großmüthiger Rechts-Gelehrter oder sterbender Ämilius Paulus Papinianus“. Gryphius wies selber auf seine Vorbilder hin, indem er ein holländisches und ein neulateinisches Drama klassizistischer Richtung übersetzte, die Gebroeders (als „Rache Gabaon“

aufgef. 1652, als „Gibeoniter" gedr. 1698) von Vondel und die Felicitas des Jesuiten Nicolaus Caussinus. Und in der Tat sind die Tragödie der Holländer und die der Jesuiten die Quellen seiner Kraft. Diese beiden Schulen waren nicht so verschieden, wie man nach der geographischen Trennung hätte erwarten sollen. Es bestand zwischen ihnen eine gewisse Geistesgemeinschaft, die sich in dem Übertritt Vondels, des größten holländischen Dramatikers, zum Katholizismus ausdrückte, und es bestand eine noch größere Gemeinschaft in der Form. Beide Richtungen sind klassizistisch und stehen unter dem Einfluß der Antike, in erster Linie Senecas. Sie streben nach knapper, einheitlicher Handlung, die unter Ausscheidung der Episode mit einer möglichst geringen Zahl von Personen dargestellt wird, sie beobachten die vorgeschriebenen Einheiten des Ortes und der Zeit, sie erneuern den Chor und lassen die Ereignisse hinter der Bühne spielen. Im Drama der holländischen Klassizisten wie der Jesuiten herrscht der Bericht vor; nicht die Handlung, die Aktion selber, erfüllt die Bühne, sondern die Reaktion, die sie auf die daran beteiligten Personen ausübt, und es liegt im Wesen dieser erzählenden Tragödien, daß sie nur ein einseitiges Bild der auftretenden Gestalten geben, die ihre Taten ja nicht vor unsern Augen verrichten. Die Handlungen werden durch die Erzählung ins Erhabene gesteigert, die Menschen selbst nur von ihrer heroischen Seite vorgeführt. Der Heroismus, der in der Ausscheidung alles Niedrigen, alles einfach Menschlichen besteht, ist der Grundzug der klassizistischen Tragödie und er findet seinen Ausdruck in dem Pathos, in der erhabenen Redeweise. Sie mag bei den Holländern auf einem natürlichen Impuls beruhen, auf dem Freiheitsgefühl, das durch den Stolz auf den siegreichen Abfall von Spanien hervorgerufen war; bei den Jesuiten dagegen entsprang der Heroismus nicht dem Gefühl, sondern der Methode, dem Bedürfnis des Lehrers nach großen Vorbildern, er ist daher doktrinär und bleibt eine Äußerlichkeit. Darin liegt es begründet, daß Gryphius trotz seines sechsjährigen Aufenthalts in Holland mehr von den Jesuiten als den Niederländern beeinflußt wurde. Der Geist des Dramas läßt sich nicht übernehmen, sondern nur das Handwerksmäßige, das zur Ausübung einer Kunst nötig ist. Im Kern ist seine Tragödie von dem holländischen Trauerspiel so weit entfernt, wie eben der Seelenzustand eines Deutschen vor und nach dem dreißigjährigen Kriege von dem eines Holländers nach der siegreichen Befreiung von den spanischen Unterdrückern. Was Gryphius von Vondel, Brederoo, Hooft und wie sie alle heißen mögen, erlernt hat, sind Äußerlichkeiten wie die Behandlung des Chores, die Einteilung in Akte ohne Szenen, die Verlegung der Ereignisse hinter die Szene, überhaupt die Disposition eines Stoffes. Es mag auch nicht schwer fallen, einzelne Anklänge an die Niederländer in seinen Werken nachzuweisen, aber das sind buchmäßige

Entlehnungen oder Lesefrüchte, die einem aufmerksamen und fleißigen Kunstliebhaber im Gedächtnis blieben, ohne daß er in das Wesen der fremden Dichtung eindrang.

Ganz anders war sein Verhältnis zu den Jesuiten. Ihr Schuldrama entsprang nicht nationaler Eigenart, sondern allgemein christlichem Glaubenseifer, es war, wie schon die lateinische Sprache beweist, trotz seines meist biblischen Inhalts ein Erzeugnis der klassischen Bildung, zu der die Renaissance ganz Europa erzogen hatte, und es verfolgte lehrhafte Zwecke, die von der gesamten damaligen Gesellschaft gebilligt wurden. Schon um diesem Zweck zu genügen, mußte es in Widerspruch zu jedem Einzelvolkstum so gehalten sein, daß es allen etwas bot, daß es auf den Romanen ebenso stark wirkte wie auf den Germanen, daß es den Italiener so gut erzog wie den Deutschen. Diese Kunst war oberflächlich, so oberflächlich wie ihr anerkanntes Vorbild Seneca, sie erschöpfte sich zumeist in der lehrhaften Deklamation. Sie war deshalb leicht nachzuahmen und wurde überall nachgeahmt, wo ihr kein starker nationaler Impuls entgegentrat, also in erster Linie in Deutschland, wo ihr weder politisch noch literarisch eine kräftige Eigenart das Gleichgewicht hielt.

Der frohe Impuls der Reformation war längst in dem papierenen Buchstabenglauben der Lutheraner und in der Zanksucht der verschiedenen evangelischen Richtungen erloschen, ehe der Krieg die letzten Funken austrat. Es war zu verstehen, daß ein Mann wie Gryphius in dieser Zeit der geistigen Verarmung nach dem Jesuitendrama griff. Gerade das Lehrhafte mochte ihn locken, zeigte es doch in glänzenden Beispielen und schwungvoller Redeweise, daß der Mensch sich kraft eigenen Willens oder starken Glaubens aus allen Nöten und Gefahren erheben könne. Das war eine Botschaft, die die verzweifelte Menschheit von damals mit Freude vernahm, besonders in Deutschland, wo der Krieg zwar die furchtbarsten Verwüstungen hervorgerufen, aber die Hoffnung auf eine Erhebung nicht ganz erstickt hatte. In dieser Beziehung entspricht Gryphius' Glaube dem seiner Zeit, und so fremd seine Tragödie sonst dem deutschen Geiste sein mag, so kommt doch in ihr die damalige Stimmung zwar nicht des Volkes aber der Gebildeten zum Ausdruck. Wenn er seine eigene Zuversicht in den heroischen Beispielen der Geschichte aufzurichten suchte, so wirkten diese in der gleichen Weise auf seine Zeitgenossen, und es ist eine seltsame Ironie des Zufalls, daß ihm diese Beispiele durch die Literatur der Jesuiten geliefert wurden.

Schon in der Wahl seiner Stoffe zeigt sich der Dichter als ihr gelehriger Schüler. Wenn sie mit Vorliebe religiöse Martyrien darstellen, so will auch Gryphius Menschen vorführen, die unbeugsam auf dem Pfad der Tugend beharren, die lieber den Tod wählen, als daß sie der Schlechtigkeit der Welt

Zugeständnisse machen und von ihrem moralischen Standpunkt abweichen. In „Leo Armenius" behandelt er den Sturz eines griechischen Kaisers. Er war in Wirklichkeit ein blutgieriger und ehrgeiziger Thronräuber der durch einen andern verdrängt und ermordet wurde; bei Gryphius erscheint er als ein Opfer seiner Milde und Nachsicht, wie ihn schon der Jesuit Josef Simon in einem gleichnamigen Drama geschildert hatte. Man darf vermuten, daß unser Dichter es in Rom gesehen, ja sogar dessen Inhaltsangabe (Perioche), die die Jesuiten ihren lateinischen Werken in der Vulgärsprache zu leichterem Verständnis beizugeben pflegten, bei dem Entwurf seines „Leo" vor Augen gehabt hat. Dank der Quelle besitzt das Stück eine Einteilung in Szenen („Eingänge"), die Gryphius sonst nach niederländischem Muster vermeidet. In seiner zweiten Tragödie „Catharina von Georgien" behandelt er eine christliche Märtyrerin, die sich lieber allen Martern bis zum Tode unterwirft, als daß sie einem ungläubigen Perserschah die Hand reicht. Der Stoff war von den Jesuiten erzählend, aber so weit wir wissen, nicht dramatisch verwendet worden; Gryphius hat ihn ganz in ihrem Sinne und ihrer Art gestaltet, mag ihm auch in mancher Beziehung ein Werk Vondels als Vorlage gedient haben. Auch die Titelhelden des „Carolus Stuardus" und des „Papinianus" sind ganz im Geist des Jesuitendramas erfaßt. Der römische Rechtsgelehrte läßt lieber sich und seinen kleinen Sohn abschlachten, ehe er durch seine Autorität den Brudermord des Kaisers zu Recht stempelt, und Karl I. von England wird als Opfer des wahren Glaubens, als reinster und bester König vorgeführt, wie das in unzähligen gleichzeitigen Pamphleten geschah. Es war gewiß etwas besonderes, daß Gryphius ein aktuelles Ereignis, die Enthauptung des englischen Königs, zum Gegenstand eines Dramas machte, noch in demselben Jahre, als die unerhörte Tat geschah, aber wenn er es wagte, so tat er es nicht aus dem Drang nach wirklichem Leben, sondern auf Grund lateinischer Vorbilder. Auch in der Seneca zugeschriebenen Octavia fand sich ein Ereignis aus der Gegenwart des Dichters dramatisiert, und gerade die Jesuiten folgten ihm in dieser Hinsicht gerne, da sie den moralischen Zweck ihrer Tragödie um so besser erreichten, je unmittelbarer diese auf die Zuhörer wirkte. Auch Gryphius mochte sich an dem Gedanken aufrichten, daß es in seiner verderbten Zeit noch Männer gäbe, die ihre Überzeugung durch den Tod besiegelten.

Kein Märtyrerstück, und daher abweichend von allen andern Tragödien Gryphius' ist „Cardenio und Celinde". Es enthält sogar einen Verstoß gegen die klassizistische Theorie, denn es spielt nicht, wie sie verlangt, unter Fürsten und Königen, sondern innerhalb einer Gesellschaft, die bestenfalls dem niedrigen Adel angehört. Nach der Vorrede handelt es sich um ein wirkliches Geschehnis, aber nicht aus diesem Grunde wagte der Dichter im Gegensatz zu der klassizisti-

schen Vorschrift solch einen Stoff zu dramatisieren, sondern weil ihm die Jesuiten gleichartige Vorbilder boten. Das Stück behandelt die Geschichte eines sündigen Liebespaares, das in seiner blinden Leidenschaft Verbrechen auf Verbrechen häuft, bis es endlich durch das Eingreifen der jenseitigen Mächte in Form von Geistererscheinungen gebessert und bekehrt wird. Das ist der dramatische Typus, den die Spanier im „Wüstling von Sevilla“ und in der „Andacht zum Kreuz“ aufgestellt haben. Aus Spanien übernahmen ihn die Jesuiten und von ihnen kam er auf Gryphius. Immerhin, der Bruch mit der eintönigen Märtyrertragödie wirkte befreiend auf seine Phantasie. „Cardenio und Celinde“ ist bei weitem seine stärkste Leistung auf tragischem Gebiet. Hier erhebt er sich, nachdem er im ersten Akt die sehr verwickelte Vorgeschichte erzählt hat, zu einer wirklich gegenwärtigen, echt dramatischen Darstellung. Die Leute handeln unter der Macht der Leidenschaft, sprechen die Sprache des Herzens und nicht das künstlich gesteigerte Pathos des gemachten Heroismus, und zwei das Komische streifende Gestalten (eines betrunkenen Dieners und eines habgierigen, pflichtvergessenen Sakristans) bilden einen Versuch, über die jede volle Dichterkraft unterbindenden Vorschriften des Klassizismus hinauszugelangen. Mag man sich von dieser Celinde angeekelt abwenden, die der Leiche ihres ersten getreuen Liebhabers das Herz ausschneidet, mag man über diese Olympia lächeln, die dem dramatischen Effekt zuliebe zu gleicher Zeit als lebende Person und als Gespenst herumwandelt, solche Geschmacklosigkeiten kennt jedes werdende Drama und selbst der junge Shakespeare hat ähnliche Mißgriffe begangen. In „Cardenio und Celinde“ beweist Gryphius, daß er das Zeug zu einem wirklichen Dramatiker hatte, daß er unter besseren Bedingungen etwas ganz anderes hätte werden können. Was ihm fehlt, war ein Publikum, das ihn mit seinem klaren Instinkt für das Wirksame und Dramatische auf die richtige Bahn gezwungen und von einer Kunstrichtung weggeführt hätte, auf der echte Früchte nicht zu pflücken waren. Gryphius hatte kein Theater, das von einer einheitlichen Volksmenge gefüllt war, hinter sich. In Ermanglung dieser Stütze mußte er sich an den Klassizismus der Gebildeten halten, an die ausländischen Vorbilder, die ihnen wie ihm selber als die besten Muster vorschwebten. Es unterliegt keinem Zweifel, daß Gryphius „Cardenio und Celinde“, gerade das Werk, in dem wir die hoffnungsvollsten Ansätze gewahren, an das nachmals Arnim und Immermann anknüpften, als sein schlechtestes betrachtete, weil es weniger klassizistisch war als die übrigen, weil es Verstöße enthält, die der Dichter selbst, wie er in der Vorrede berichtet, als eine „Thorheit und nur Freunden zu Gefallen“ in diesem einen Ausnahmefall zu begehen wagte.

In den Märtyrerstücken ist der Held passiv. Ein solcher ist gewiß im Drama zulässig, wenn man sich von der überwundenen Anschauung einer „tragischen

Schuld" frei macht, aber um bei dieser Passivität die erforderliche dramatische Handlung zu erzielen, dazu gehörte eine größere Kunst, als Gryphius sie besaß. Die Wahl passiver Helden erklärt sich aus seiner Stellung zu seinem Werk. Ihr Duldertum, nicht ihre Taten interessieren ihn, er begeistert sich nicht für sie, er staunt sie an als Muster einer bestimmten Tugend, als Bekenner der herrlichsten ethischen Grundsätze. So erschöpft sich seine Tragödie in dem Bekenntnis zu diesen Grundsätzen, der Glaubenstreue Catharinens, des göttlichen Rechts der Monarchen im „Stuardus" und der unerschütterlichen Rechtsüberzeugung des Papinian. Seine Tragödie ist deklamatorisch. Auch das entsprach der Auffassung seiner Vorbilder. Weder für Seneca noch für die kunstfertigen Jesuiten war das Drama Selbstzweck. Jener wollte Beispiele stoischer Rhetorik liefern, diese wollten christliche Glaubenstreue einschärfen. Daß Gryphius die allgemein moralische Auffassung der Tragödie mit seinem Jahrhundert teilte, war selbstverständlich. „Cardenio und Celinde" dramatisierte er nur in der ausdrücklichen Absicht, vor den Eitelkeiten dieser Welt zu warnen. Aber er geht noch einen Schritt weiter. Nicht nur wird die dramatische Kunst durch die moralische Auffassung bestimmt, sondern jedes einzelne Stück muß zur Darstellung einer bestimmten Moral dienen. Die Personen selbst sind nur ihre Träger und der Stoff besitzt nur insofern Wert, als er Gelegenheit zum Aussprechen moralischer Grundsätze bietet. Deshalb brauchen seine Menschen nicht zu handeln, sondern sie haben genug getan, wenn sie sich zu ihren Grundsätzen bekennen. Seine Tragödien bewegen sich in lauter deklamatorischen Bravourstücken, mögen es Monologe, Dialoge, Stichomythien oder Chöre sein, über die durch die Jahrhunderte bewährten Themen: Das Lob des Glaubens, der Wert der Tugend, die Vergänglichkeit alles Irdischen, die Eitelkeit dieser Welt und die reinen Freuden des Christentums. Gryphius' Tragödie ist nur eine kontradiktorische Abhandlung dieser Leitmotive, sie werden in Rede und Gegenrede mit Gründen und Gegengründen entwickelt. Es ringt in ihnen kein Mensch mit dem andern, nicht Leidenschaft gegen Leidenschaft, nicht Gefühl gegen Gefühl, sondern These gegen These, Grundsatz gegen Grundsatz. Es mag sein, daß Gryphius' Tätigkeit als Syndikus der Glogauer Landstände dabei mitgewirkt hat, jedenfalls baut er mit dem ganzen Behagen des zünftigen Juristen die große Gerichtsszene des „Leo Armenius" in Anklage und Verteidigung auf, obgleich sie für die dramatische Ökonomie des Stückes belanglos ist; sie bietet ihm die bequemste Handhabe, Recht und Unrecht zwischen den Parteien zu verteilen. Seine Tragödie ist dialektisch, und weil sie dialektisch ist, ist sie so erstaunlich gelehrt, voll von einer Gelehrsamkeit, die sich nicht nur in den Reden der auftretenden Personen bekundet, sondern durch zahlreiche Anmerkungen noch vermehrt wird. Die Leute wollen sich gegenseitig überzeugen, und um sich zu überzeugen, stützen

sie sich auf die entlegensten Beispiele der heiligen und profanen Geschichte, darum zitieren sie mit oder ohne Namensnennung die berühmtesten Autoren alter und neuer Zeit und kramen das gesamte Wissen ihres Jahrhunderts aus. In diesem dialektischen Kampf der Ansichten müßte ja der besser Beschlagene, der Geschicktere und Belesenere die Oberhand behalten, wenn der schwächere Gegner nicht die Macht hätte und durch seine rohe Gewalt das kontradiktorische Verfahren in eine Tragödie verwandelte.

Das bessere Recht ist selbstverständlich in all diesen Disputationen auf seiten der Helden. Sie sind die verkörperte Vernunft, beseelt von dem einzigen Gedanken, ihre Tugend zu bekennen und mit der Bekennerwut des Stoikers die letzten Konsequenzen ihrer unerschütterlichen Überzeugung zu ziehen — bis zum Tode. Sie würden aus der Rolle fallen, wenn sie sich auf die Rechte ihres Herzens, auf ihr persönliches Wollen und Fühlen beriefen, sie kennen nur den heroischen Grundsatz, nach dem sie wie nach einem moralischen Leitfaden ihr Leben und ihr Sterben einrichten. Das genügt ihnen und leider auch dem Dichter. In dem Bekenntnis zur Tugend erschöpft sich ihre Rolle, darüber hinaus haben sie nichts zu tun, sie brauchen nicht vom Wort zur Tat überzugehen, sondern können in gefaßter Seelenruhe abwarten, bis das Gegenspiel nach Erschöpfung und dialektischer Widerlegung seiner Gründe und nach Vereitelung aller Lockungen zur nackten Gewalt greift und das tragische Ende herbeiführt. So stirbt Catharina von Georgien, ohne ein Jota von ihrem christlichen Glauben preiszugeben, so Karl Stuart und Papinian, ohne von ihrer Rechtsüberzeugung nur den kleinsten Teil abzulassen. Sie alle sind Beispiele „unaussprechlicher Beständigkeit", Märtyrer des Prinzips, Heroen im Stile des Klassizismus. Sie sind stets bereit zu sterben, denn eine Welt, in der ihre Grundsätze nicht anerkannt werden, bietet ihnen keinen lebenswerten Aufenthalt. Was soll Stuart auf dieser Erde, wo die Heiligkeit der Majestät nicht geehrt wird? was Papinian unter Menschen, die das Recht nicht anerkennen? Mag sein Sohn vor seinen Augen hingemordet werden, den Vater kümmert es nicht, im Gegenteil, es freut ihn, daß der Jüngling aus dieser ruchlosen Welt scheiden darf, und er selbst brennt darauf, ihm so schnell als möglich in der Bewährung seiner Tugend zu folgen. Die Leute drängen sich nach dem Tod, sie sterben mit Wollust, nicht nur Catharina, die durch ihre Glaubenstreue die himmlischen Wonnen zu erringen hofft, sondern ebenso Karl Stuart und Papinian, die auf diese Freuden nur einen bedingten oder keinen Anspruch besitzen. Das Wenige, was Gryphius an Sinnlichkeit besitzt, geht in der Sehnsucht nach dem Tode auf. Sie ist der Grundzug seiner Geschöpfe, die in dieser Hinsicht den Heiligen gleichen, die die Jesuiten auf die Bühne brachten. „Denck iede stund ans sterben", mahnt der Dichter in

„Cardenio und Celinde“. Die Nichtigkeit dieser Welt ist der Grundgedanke seiner Tragödie, aber aus diesem kann kein echtes Drama erwachsen. Ein solches muß das Leben als eine Realität betrachten, es muß Menschen darstellen, deren Leiden und Freuden aus dieser Erde quellen, sonst verliert es den festen Boden unter den Füßen und verschwimmt im Ausblick auf das Jenseits, in pathetischer Deklamation und in Geistererscheinungen, die berufen sind, den Zusammenhang zwischen dem schlechten Diesseits und dem besseren Jenseits herzustellen.

Die Erde ist in Gryphius' Augen der Platz, wo die edlen Grundsätze des Helden keine Stätte und kein Verständnis finden, also die Negation der Tugend. Wenn der Perserkönig die fromme Catharina zum Weibe begehrt, wenn die Puritaner den König vom Throne stoßen, wenn der Kaiser Bassianus von Papinian einen Rechtsbruch verlangt oder Michael Balbus dem byzantinischen Herrscher Leo das Szepter entreißen will, so handeln sie nicht nur gegen eine bestimmte Person innerhalb des Stückes, sondern sie erscheinen ganz allgemein als Vorkämpfer des Bösen, sie sind die Vertreter des bösen Prinzips, wie die Gegner Zeugen des Guten. Ihre Feindschaft gegen den Helden, den sie foltern oder morden, mag durch persönliche Gründe motiviert werden, aber diese sind nur der Ausfluß des Prinzips, das sie zwingt, die Guten zu beseitigen. Die schlechte Welt kann solche Ausnahmewesen nicht dulden, die Bösen dagegen befinden sich hier in ihrem eigentlichen Element. Sie würden sich im Diesseits wohl fühlen und mit Behagen die Früchte ihrer Niedertracht genießen, wenn nicht auch in ihnen trotz der Verneinung das Moralgesetz lebte. Sie zittern unter dem Gedanken, daß sie sich in Gegensatz zu dieser höchsten Macht gestellt haben. Das Rechtsbewußtsein, für das Papinian in den Tod geht, lebt ebenso stark in seinem Gegner Bassianus, und wenn er den Tod des Dulders beschließt, so geschieht es in voller Anerkennung des sittlichen Prinzips, weil er „des theuren manns standhaffte Tapfferkeit“ ausrotten muß. Der Bösewicht Lätus sieht völlig ein, daß er selbst den Tod verdient hat. Er lehnt sich nicht gegen das Schicksal auf, sondern er stimmt ihm bei, er hat das Bewußtsein seiner moralischen Schuld. Die sittliche Weltordnung herrscht in Gryphius' Tragödien zwar nicht auf der entweihten Erde, aber sie ist doch als eine außerweltliche, übergeordnete Macht beständig gegenwärtig. Sie offenbart sich in Träumen und Geistererscheinungen. Gewiß gehören diese zu dem beliebten Apparat, den sämtliche Klassizisten von ihrem Seneca übernahmen, aber sie sind bei Gryphius doch im Wesen seiner Tragödie begründet, durch die Zweiteilung in ein antimoralisches, dem Bösen verfallenes Diesseits und ein moralisches, vom Guten erfülltes Jenseits. Zwischen beiden besteht eine Kluft, die nur durch diese Wunder und Offenbarungen überbrückt wird. Sobald der Verbrecher sich dem Schlechten

ergeben und mit Blut und Mord befleckt hat, klopfen die überirdischen Botschaften erschreckend an das Tor seines Gewissens; sobald die Helden sich zur Entsagung und zum Opfer durchgerungen, werden sie durch Stimmen von oben getröstet und durch die Aussicht auf den Himmel beglückt. Denn nur dort ist das wahre Sein; was die Erde bietet, ist nur leerer Schein, und das ist die Ursache, warum bei Gryphius ähnlich wie bei Seneca das Verbrechen seine Katastrophe im Wahnsinn findet. Die antimoralischen Gegenspieler, z. B. im „Stuardus" ein Richter, der seine Stimme für den Tod des Königs abgegeben, haben den Schein für das Sein genommen und diesen Wahn müssen sie logischerweise im Wahnsinn büßen.

Die lehrhafte Tendenz der klassizistischen Richtung bringt es mit sich, daß sie den Menschen als ein nach vernünftigen Grundsätzen handelndes, willensfreies Wesen betrachtet. Er soll ja als ein Beispiel moralischer Größe vorgeführt werden. Gryphius teilt diesen Zug in das Heroische. Er schildert daher seine Gestalten nur von der erhabenen Seite. Er scheidet alles Niedrige, alles Alltägliche aus, es würde eine Störung seiner Charaktere und seiner Tragödie sein. Er verwirft die Mischung des Tragischen und Komischen und läßt sein Drama mit Ausnahme von „Cardenio und Celinde" nur unter Fürsten und Königen spielen, weil er nur in diesen Kreisen die nötige Erhabenheit zu finden glaubt. Nichtfürstliche Personen dürfen bei ihm getreu den klassizistischen Vorschriften nur als Begleiter (auch gelegentlich als Gegenspieler) des Protagonisten auftreten, als Diener, Soldaten, Boten und Vertraute, kurz als Hilfsfiguren, die zur Führung der Handlung unentbehrlich sind. Er kennt kein Volk auf der Bühne, sondern entsprechend dem Hochmut seines klassizistischen Standpunktes nur einen „Pöbel", mag auch dieser Ausdruck im 17. Jahrhundert noch nicht ganz die verächtliche Bedeutung von heute besessen haben. Von diesem „Pöbel" darf allenfalls gesprochen werden, aber die geweihte Szene darf er nicht betreten. Seine naturwüchsigen Laute würden die Erhabenheit der Tragödie zerreißen, die der Dichter um jeden Preis erstrebt. Freilich reichen seine Mittel selten aus, um jene Erhabenheit in seelischer Größe zu finden, er sucht sie daher in Äußerlichkeiten, in der Ausmalung der entsetzlichen Körperqualen, die seine Märtyrer erdulden, in Allegorien, Traumgesichten, Gespenstererscheinungen, die die irdische Handlung steigern, ja bis zur Verbindung mit dem Ewigen erheben sollen. Nach der Bühnenanweisung spielt die Eröffnungsscene der „Catharina von Georgien" auf einem Schauplatz „voll leichen, bilder, scepter, kronen, schwerdter usw." Himmel und Erde tun sich auf, und die Ewigkeit steigt hernieder, um den Prolog zu sprechen. Der Verfasser glaubt den Gipfel der Erhabenheit zu erreichen, und fühlt nicht, daß er nur einen hohlen, nichtssagenden Apparat spielen läßt. Er

verwechselt das Schauerliche und Gräßliche mit dem Erhabenen. Und so geht es ihm auch in der Sprache. Natürlich bedürfen seine erhabenen Menschen eines erhabenen Ausdrucks, aber was der Dichter bietet, ist ein eintöniges, gespreiztes Pathos, ohne jede Nuancierung, ohne Verständnis für die jeweilige Stimmung, ohne einen von Herzen kommenden Laut. Immerhin bedeutet diese Redeweise, so gezwungen und unnatürlich sie ist, einen Fortschritt gegen Ayrers hausbackene Trivialität, den Ansatz zu einer wirklich dramatischen Sprache. Von dem Bombast seiner Nachfolger ist Gryphius noch ziemlich frei; soweit bei ihm eine Entwicklung vorliegt, geht sie in der entgegengesetzten Richtung. In seiner spätesten Tragödie, im „Papinianus" ist der Ausdruck wenigstens an manchen Stellen einfacher, mehr dem Gefühl angepaßt, besonders in der Scene I, 163 ff. zwischen der Kaiserin-Mutter und den beiden feindlichen Brüdern, die an Schillers „Braut von Messina" erinnert.

Gryphius beobachtet als überzeugter Klassizist die drei Einheiten. Die der Handlung wahrt er immer, und wenn er Einzelheiten vorführt, die für die Entwicklung unerheblich sind, so liegt darin kein Zugeständnis an die Episode, sondern ein Mangel an dramatischer Ökonomie. Die Einheit der Zeit wird bei ihm wie bei den meisten Klassizisten durch unnatürliche Häufung der Ereignisse erreicht, aber äußerlich überschreitet der Dichter nie den vorgeschriebenen Zeitraum von vierundzwanzig Stunden. Die Einheit des Ortes dagegen faßt er nicht mit der Strenge der Italiener und der späteren Franzosen auf. Der Schauplatz ist bei ihm nicht einheitlich, die Handlung spielt an verschiedenen Ortschaften, nur müssen diese so dicht beieinander liegen, daß sie innerhalb der vorgeschriebenen vierundzwanzig Stunden erreichbar sind, also in nächster Nachbarschaft, meistens innerhalb derselben Stadt oder in verschiedenen Räumen desselben Palastes. So spielt der erste Akt von „Cardenio und Celinde" im Zimmer des Helden, der zweite in einem Lustgarten. Ja sogar innerhalb desselben Aktes darf der Schauplatz wechseln, der dritte Akt zeigt zuerst eine Straße, sodann wieder ein Zimmer Cardenios. Diese Abweichung von der klassischen Regel gestattete sich Gryphius in Anlehnung an die holländische Bühne, die ihm bei seinem Schaffen vorschwebte. Sie besaß einen Zwischenvorhang, der die Scene in eine Vorder- und eine Hinterbühne zerlegte, eine Einrichtung, die sich auch bei den deutschen Wandertheatern findet, doch dürften diese, selbst wenn sie unserm Dichter bekannt waren, ihm nach seiner ganzen Stellung schwerlich eine Anregung gegeben haben. Die Doppelbühne ermöglichte den Scenenwechsel ohne Unterbrechung des Spieles, und die Folge war, daß die Handlung sich in weiterem Umfang auf der Bühne, also vor den Augen des Zuschauers abspielte, als das bei den strengen Klassizisten üblich war. Vor allem gilt das für die Katastrophe, die Gryphius nicht dem Bericht

zu überlassen pflegt. Die Hinrichtung König Karls erfolgt auf der Bühne, die in „Leo Armenius“ oder „Papinianus“ dagegen werden erzählt.

In allen seinen Dramen verwendet Gryphius nach Senecas und der Holländer Vorbild Chöre, die „Reyen“, wie er sie nennt. Aber sein Chor ist nicht einheitlich, nicht eine bestimmte Gruppe von Personen wie im antiken Drama, sondern er wechselt beständig in seiner Zusammensetzung. Im „Carolus Stuardus“ bilden den Chor bald die Geister ermordeter englischer Könige, die Sirenen, die englischen Frauen, bald Allegorien der Religion und der Ketzerei, im „Papinianus“ werden Hofleute, Themis und die Furien sowie allerlei Geister dazu verwendet. Der Chor greift zuweilen in die Handlung ein, manchmal begleitet er auch die Ereignisse mit einem Kommentar, meistens ergeht er sich am Ende der Akte in allgemein gehaltenen Betrachtungen, die mit der Handlung nichts zu tun haben, in Deklamationen über das moralische Thema, das der Verfasser durch sein Stück einschärfen will. Dieser Zweck war natürlich mit allegorischen Figuren am bequemsten zu erreichen, und so nehmen diese im Laufe von Gryphius' Entwicklung immer mehr zu. „Leo Armenius“ ist noch frei von ihnen, aber schon in „Catharina“ werden die Tugenden, die Liebe, der Tod und dazu noch verschiedene „ermordete Geister“ aufgeboten, um die Tendenz des Dramas, die aus der Handlung nicht erhellt, darzulegen. Der didaktische Zug der Gryphiusschen Tragödie mußte zum Gebrauch der Allegorie und zu Geisterkundgebungen aus dem Jenseits führen, und selbst das übersetzte Drama Vondels schmückt er mit dem Prolog und dem Epilog eines Gespenstes, um diesen Mangel des Holländers auszugleichen. In den allegorischen Gestalten und Gespenstern sah Gryphius die höchste Vollendung des Dramas und von seinem Standpunkt aus mit Recht. Sie faßten ja alles zusammen, was er von der Tragödie erwartete, das deklamatorische Thema, die lehrhafte Tendenz, die schauerliche Stimmung. Deshalb nahm er sich auch nicht die geringste Mühe, die Anwesenheit des Chores zu motivieren. Dieser ist der köstlichste Schmuck des Trauerspieles und muß eben an gewissen Stellen eingreifen, aber er bleibt ohne innere Berechtigung und ohne dramatische Wirkung. Der Dichter konnte sich in diesen literarischen und moralischen Reminiszenzen ergehen, weil er eben nicht unmittelbar für ein Theater schrieb. Was die äußere Form anbetrifft, so sind seine Reyen bald strophisch gegliedert in Satz, Gegensatz und Zusatz, bald sind es einfache Gesänge, bald kurze Zwischenspiele wie im vierten Akte des „Carolus Stuardus“, wo sich sechs Ketzer um den Mantel der Religion zanken. Hier hat Gryphius den Chor in der Art der entremeses der spanischen Autoren verwendet. Der Gebrauch mag ihm durch die Jesuiten vermittelt sein, während er sonst in dem Aufbau und der Gliederung der Reyen seinen holländischen Vorbildern folgt.

Das Versmaß des Dichters im Dialog ist der gereimte Alexandriner, den die Renaissance besonders in Frankreich als den geeignetsten Ersatz für den sechsfüßigen Jambenvers Senecas betrachtete. Wenn man bedenkt, daß Gryphius ihn als erster im deutschen fünfaktigen Drama verwendete (vgl. S. 99), so muß man, zumal bei dem damaligen Stand der Sprache, seine Verskunst bewundern. Er handhabt das ausländische Metrum ohne Schwierigkeiten, Vers und Reim sind flüssig. In Momenten besonderer Erregung unterbricht er den Alexandriner durch kürzere gereimte Verse, eine Abwechslung, die er vielleicht Corneille abgesehen hat. In den Chören herrschen die verschiedensten Strophenformen, die technisch wie inhaltlich viel Geschick, und wenn sie zum weltlichen oder gar geistlichen Lied auswachsen, sogar wirkliche Stimmung verraten. Sie erinnern daran, daß der Dichter ein guter Lyriker war, der sich nach der Art seiner Begabung besser der Tragödie fern gehalten hätte. Aber sie galt in der Renaissance als die höchste Kunstform, und Gryphius war der Mann, die Hand nach dem Höchsten auszustrecken. Seine literarhistorische Bedeutung hat er durch seine Trauerspiele gewonnen, mögen auch seine Lustspiele im einzelnen höher stehen als die ernsten dramatischen Werke. In ihnen schuf er einen vorbildlichen Stil, während die komischen Spiele keinen inneren Zusammenhang besitzen und daher zersplittern.

Wie Gryphius fremde Tragödien übersetzte, ehe er sich an eigne Werke wagte, so auch eine Komödie. Es ist die „Seugamme" (La Balia) des Italieners Girolamo Razzi, das übliche Renaissancelustspiel, voll von Verwechslungen, Verkleidungen und gegenseitigen Überlistungen, die dann durch das hergebrachte Mittel der Wiedererkennung aufgelöst werden. Der Dichter hat das Stück nicht wegen seines Werts, sondern zur „Übung" übertragen. Vermutlich war es durch einen Zufall in seine Hände geraten, immerhin zeigt es, daß er die italienische Komödie als Muster betrachtete. Die Übersetzung (erst 1663 gedr.) entstand sicher unmittelbar nach der Rückkehr des Dichters aus Italien. Dagegen wurde die zweite Übersetzung eines Lustspiels, die des Berger extravagant von Thom. Corneille, erst kurz vor Gryphius' Tod vorgenommen. Sie blieb ohne Einfluß auf sein eigenes Schaffen und bedeutet, da sie nur auf Wunsch eines Gönners angefertigt wurde, nichts für seinen Geschmack.

Die beiden ersten eigenen Versuche Gryphius' auf komischem Gebiet sind auch noch sehr unselbständig. Das Schimpfspiel „Herr Peter Squentz" ist die Bearbeitung der Handwerkerkomödie von Pyramus und Thisbe aus Shakespeares „Sommernachtstraum". Gleichviel welche literarhistorischen Zwischenglieder diesen mit Gryphius verbunden haben mögen, jedenfalls benutzte der schlesische Dichter den unverwüstlichen Spaß, um „nach Art der alten Pritschmeister Reymen" eine Parodie der damaligen Bürgerkomödie daraus zu machen, also

in ähnlich satirischer Absicht wie sein großer Vorgänger. Es wäre ein Unrecht an Gryphius, die Leistung beider zu vergleichen. Er hat keine Spur von dem überlegenen Humor Shakespeares. Der Scherz gewinnt nichts durch seine Verlängerung, im Gegenteil, die Motive wiederholen sich, sie wirken, losgelöst von dem unsterblichen Rahmenstück, grob, und an Stelle von Shakespeares Lächeln tritt die Derbheit. Immerhin ist der Schulmeister Squentz geschickt und lebenswahr gezeichnet, und von dem lustigen Schimpfspiel, das z. B. am kurpfälzischen, am kursächsischen Hofe aufgeführt wurde, zieht sich eine über Weise bis zu Brentano führende Tradition. Das zweite Stück, der „Horribilicribrifax", dürfte auf ein italienisches Vorbild zurückgehen. Ein solches ist zwar nicht bekannt, aber aus der Fülle der Szenarien der Stegreifkomödie ist ja leider nur ein ganz geringer Bruchteil auf uns gekommen. Die auftretenden Gestalten, der Capitano (in zwei Exemplaren), der kleine freche Page, der Pedant, die Kupplerin, der Handelsjude sind bekannte italienische Typen. Die beiden Bramarbasse hat Gryphius den deutschen Verhältnissen nach dem dreißigjährigen Krieg angepaßt, die Prellung des Pedanten dagegen wohl der Vorlage entnommen, da für sie in Deutschland die kulturellen Voraussetzungen fehlten. In Italien war der Pedant aus einer belachten zu einer verhaßten Figur geworden, und jeder Schaden, der ihm zugefügt wurde, fand allgemeinen Beifall, z. B. wenn er zur Strafe seiner Lüsternheit eine alte Kupplerin heiraten muß; ein armseliger deutscher Schulmeister, der sich mit lateinischen Brocken auf die Freite begibt, verdient dieses Schicksal nicht. Was Gryphius an dem Stoff lockte, war die Gelegenheit, seine Sprachkenntnisse zu zeigen. Nicht weniger als sieben fremde Sprachen werden geradebrecht, und der immer wiederkehrende Witz besteht darin, daß die fremden Worte von den weniger gebildeten Personen für deutsche gehalten und mißverstanden werden.

Von den beiden Gelegenheitsstücken des Dichters läßt sich nicht mehr sagen, als daß sie ihren Zweck, mit ähnlichen Erzeugnissen desselben Jahrhunderts verglichen, geschmackvoll erfüllen. Das Freudenspiel „Majuma" hält sich trotz Waldgöttern und Nymphen, trotz Chloris, Zephyr und Pan von der Süßlichkeit der Schäferpoesie frei, wie sich auch das Lust- und Gesangsspiel „Piastus" in kurzen Szenen und gut rhythmisierten Versen abrollt. In beiden erreicht der Dichter eine gegenständliche Darstellung wie in keiner seiner Tragödien. Er schrieb hier unmittelbar für die Aufführung, er kannte die Personen, die die Rollen spielten. Das Bild steht lebhaft und deutlich vor seinem Auge, und das gereicht den kleinen Stücken zum Vorteil, so daß sie in Gryphius' Schaffen nicht übergangen werden dürfen. Denselben Vorteil genoß er bei dem zweifellos wertvollsten aller seiner Dramen, dem Scherzspiel „Die gelibte Dornrose" (aufgef. und gedr. 1660), noch 1924 (Berlin, Laienbühne) mit Erfolg dar-

gestellt. Es ist mit einem Gesangspiel, dem „Verlibten Gespenste" in der Weise verbunden, daß die beiden Stücke aktweise abwechseln, bis sie nach Überwindung aller Schwierigkeiten, die der Liebe bereitet werden, in Gesang und Tanz austönen. Eine derartige Verschachtelung zweier Werke war damals nichts Seltenes, besonders in höfischen Unterhaltungen beliebt. Die Italiener sind die Erfinder dieser Mode, die offenbar dem Zeitgeschmack entsprach und von Spaniern wie Calderon und Franzosen wie Molière nachgeahmt wurde. Das Gesangspiel Gryphius' ist auf dem trivialen Motiv aufgebaut, daß ein von zwei Frauen geliebter Mann sich tot stellt und als angebliches Gespenst die eine zum Verzicht bestimmt, um die Auserwählte zu heiraten. Es ist gewandt angefertigt, aber ohne inneres Gefühl mit konventionellen sogar recht steifen Figuren durchgeführt. Ganz anders die „Gelibte Dornrose". Schon der schlesische Dialekt und die kräftige Prosa verleihen ihr eine Bodenständigkeit wie keinem anderen Werke unseres Dichters. Der Dialekt war schon vor ihm im Gebrauch, Herzog Heinrich Julius verwendete ihn häufig, aber vermutlich sah Gryphius auch diese Neuerung den Italienern ab, denen der hochbegabte Ruzzante schon vor mehr als einem Jahrhundert eine derbkomische Bauernkomödie im Venezianer Dialekt geschenkt hatte. Wie er, so arbeitete auch Gryphius mit den einfachsten und daher wirksamsten Motiven aus dem ländlichen Leben. Ein Bauernbursch liebt ein Mädel, das in der Stadt gedient und sich dort Bildung angeeignet hat. Sie will ihn wohl, tut aber etwas spröde, bis der Liebhaber sie mit starker Faust aus der Gewalt eines rohen Nebenbuhlers befreit. Verwandtenzwist, der sich um einen Hahn und eine Hündin dreht, hindert die Verbindung, eine alte Hexe macht auf den Liebhaber Anspruch, aber in einer großen Gerichtsverhandlung werden alle Hindernisse beseitigt. Die feindlichen Familien versöhnen sich und die beiden Liebenden dürfen heiraten. Für diese einfachen Menschen und ebenso einfachen Vorgänge reicht Gryphius' Psychologie völlig aus, er weiß das Ganze mit individuellem Leben zu erfüllen, und sein Ruhm wird dadurch nicht gemindert, daß er sich sowohl in der Anlage des Stückes wie in der Ausführung einzelner Szenen wieder stark an Vondels Leeuwendalers (1647) angelehnt hat. Die „Gelibte Dornrose" ist gewiß kein vollkommenes Werk, aber doch ein Beweis für das, was Gryphius vermocht hätte, wenn statt seiner schlesischen Heimat mit einem Liebhabertheater ein geeintes Volk mit einer nationalen Bühne hinter ihm gestanden hätte. Ein solches fehlte und darum wurde der Dichter ein Opfer des gelehrten Klassizismus.

Diese Richtung vermochte es nicht, sich die Komödie in gleicher Weise dienstbar zu machen wie die Tragödie. Schon in Italien gelang es den Klassizisten nicht, in

Nachahmung von Plautus und Terenz den Vers zur Alleinherrschaft zu bringen, und sie konnten es auch nicht verhindern, daß sich die Komödie aus der mittelalterlichen Farce und aus der reichen Novellenliteratur stofflich ergänzte. Das Lustspiel entfremdete der Wirklichkeit nicht in dem Maße wie die Tragödie. Wenn Gryphius also nicht nur in der „Dornrose", sondern auch im „Squenz" zumeist und im „Horribilicribrifax" durchweg die Prosa gebraucht, wenn er dem wirklichen Leben Rechnung trägt und sich auf eigene Beobachtung statt auf Vorschriften stützt, so liegt darin kein grundsätzlicher Bruch mit dem Klassizismus, sondern es sind Zugeständnisse, die die Komödie auch in Italien, Frankreich und Holland dem Rechte der Gegenwart machen mußte. Gryphius bleibt Klassizist auch im Lustspiel, und wenn ihm trotz der Regeln, trotz der Einheit des Ortes und der Zeit ein volkstümliches Lustspiel gelang, so bleibt es eine zufällige Ausnahme, die auf die literarische Entwicklung kaum einen Einfluß ausgeübt hat. Nur dort, wo er als strenger Klassizist auftrat, nur durch seine Tragödie hat der Dichter Schule gemacht, nur dort hat er einen Stil geschaffen, der zum mindesten in seiner engeren schlesischen Heimat zur Nachahmung anspornte.

Der bedeutendste von denen, die sein Erbe antraten, ist Daniel Casper von Lohenstein (1635—83). Er stammte aus Schlesien und erhielt dort eine gediegene Erziehung. Seine Studien führten ihn auf die Universitäten Leipzig und Tübingen, kürzere Reisen nach der Schweiz und Holland. Sein sehnlichster Wunsch, auch Italien und Frankreich kennen zu lernen, ging nicht in Erfüllung; er kehrte bald in seine Heimat zurück, wo er es bis zum Syndikus der Stadt Breslau brachte. Wie Gryphius war er Jurist und gleich dem älteren Dichter ein hochgelehrter Mann, der neben den alten verschiedene moderne Sprachen beherrschte. Lohenstein war ein richtiges Wunderkind, und schon mit fünfzehn Jahren verfaßte er seine erste Tragödie „Ibrahim Bassa", die sogar bald nach ihrer Entstehung von „Freunden", also offenbar von Mitschülern des Breslauer Magdalenäums gespielt wurde. Das junge Talent bewunderte die Dramen Gryphius', soweit sie damals schon vorlagen, und nahm den „fürtrefflichen Landsmann", den er auch als den deutschen Sophokles bezeichnete, zum Wegweiser im Reich der Poesie. Von ihm übernahm er die klassizistische Form, den Alexandriner, die Einheit des Ortes und der Zeit sowie die Chöre, die bei ihm in noch loserem Zusammenhang mit der Handlung stehen als bei seinem Vorbild. Daneben wirkte französischer Einfluß auf Lohenstein. Den Stoff seines Erstlingswerkes entnahm er einer durch Philipp Zesen 1645 übersetzten Erzählung Georges Scudérys von einem berühmten Pascha Ibrahim, und die Verbindung mit dem Franzosen, der sich auch mehrfach als Dramatiker bewährt hatte, veranlaßte den jungen Schlesier, in klassizistischer Strenge noch über Gryphius hinauszugehen. Er verlegt die Vorgänge völlig hinter die Szene,

auf der Bühne herrscht der Botenbericht, selbst die Mordkatastrophe wird nur erzählt. Entsprechend der französischen Technik ist die Handlung unsagbar dürftig, sogar armselig ausgefallen. Das ganze Stück dreht sich um den Entschluß des Sultans Soliman, ob er den edlen gefangenen Ibrahim zum Tode verurteilen soll oder nicht. Im zweiten Akt wird die Frage bejaht, im dritten verneint, im fünften aufs neue bejaht. Was dazwischen liegt, sind Erörterungen des schwierigen Falles, meist Reden ohne jeden dramatischen Fortschritt, seelische Konflikte, für die weder die Phantasie noch der Stil des knabenhaften Dichters ausreichen. Die Synthese zwischen dem Rationalismus Scudérys und dem Pathos Gryphius' überstieg natürlich die Kräfte eines Fünfzehnjährigen, so kam bei dem Versuch nichts heraus als wortreiche Hohlheit. Lohenstein will seine beiden Vorbilder überbieten, und die Folge ist, daß sein Stil zwischen Trivialität und wüstestem Bombast hin und her schwankt, zwischen einer auf Stelzen stolzierenden stilisierten Sprache und rohestem Geschimpfe.

Die Übertreibung liegt im Wesen der Jugend, und so schwelgt der junge Dichter in den blutigsten Scheußlichkeiten, wie in der höchsten Tugend. Sein Ibrahim und seine Irene sind so tugendhaft, daß sie sich selber nur mit den erhabensten Beispielen der Geschichte und den schönsten Zitaten schildern können, sein Soliman dagegen ein solcher Ausbund von Niedertracht, daß Asien selbst im Prolog jammert:

Ha! Bluthund! ha! unmenschlichs Mensch! verzweifelter Tyrann!
Durch-teufeltes Gemüth! Ertzt-Mörder Solymann!
Ertzt-Mörder! ach! hab ich
Dich, Tieger-Thier, dich, Wurm mit meiner Milch gesogen?
Hab ich dich, Drache, mich zu fressen auferzogen?

Man würde über diese Mißgriffe kein Wort verlieren, wenn sie nur jugendlichen Überschwang bedeuteten, aber sie wurden von den Zeitgenossen bewundert, und diese Übertreibung sowohl in der Sprache als in der Darstellung der Menschen beschränkte sich nicht auf das Erstlingswerk Lohensteins, sondern wurde zum dauernden Grundzug seiner Tragik. Ihr Wesen besteht in dem Bombast. Das ist der neue Zug, den er in den schulmäßigen Klassizismus hineinträgt, dem sich der Dichter im übrigen anschließt. Schon die Titel seiner Dramen beweisen das. Epicharis, Cleopatra, Agrippina, Sophonisbe hatte der Klassizismus in Frankreich und Italien unzählige Male vor Lohenstein gefeiert. Dazu kommen zwei Türkenstücke, der schon erwähnte „Ibrahim Bassa" und der spätere „Ibrahim Sultan" (1673). Auch sie entsprachen der klassizistischen Tendenz, denn das, was sie erstrebte, war Abstand von der Gegenwart, von dem Alltag, und diese Entfernung konnte ebensogut räumlich als zeitlich sein. Mairet, Tristan l'Hermite, Desfontaines, Scudéry und zuletzt Racine

schrieben Türkenstücke. Mittelalterliche und neuzeitliche Türken waren auf dem Boden des Klassizismus ebenso möglich wie antike Griechen und Römer.
Sein Ziel war nach wie vor die Nachahmung der Antike, aber das Bild, das man sich von dem Altertum machte, hatte sich im Verlauf des Jahrhunderts völlig verschoben, und mit verändertem Geschmack und veränderten Kunstmitteln strebte man nach dem Ideal. Die gerade Linie verschwindet, und die gebrochene, ja die verschnörkelte tritt an ihre Stelle; statt der strengen Knappheit der Renaissance will man jetzt Reichtum und Fülle; die Harmonie wird durch den Pomp verdrängt; man will im Kunstwerk nicht nur das Wesentliche in bedeutenden klaren Zügen zum Ausdruck bringen, sondern das Beiwerk, die Verzierung überwuchert; das Auge sucht nicht mehr das Große, sondern das Übertriebene; das Ungeheure reizt, das Seltsame spricht an, das Abgeschmackte tritt an die Stelle des Geschmackvollen. Die Kunst löst sich von dem Zweck. Man ist bemüht, das Zweckmäßige zu verdecken, und schwelgt in dem zwecklosen Ornament, das in möglichst reicher Fülle angebracht wird. Die innere Leere soll durch äußere Gestalt verborgen werden. Die Mode führt zum Barock sowohl in der bildenden Kunst wie in der Literatur, und der typische Dichter des Barocks in Deutschland ist Lohenstein. Schon Gryphius steht unter dem Einfluß dieser Richtung, aber trotz seiner gesteigerten Sprache, trotz seiner reichen Ornamentik, seinen Geistererscheinungen und Allegorien gehört er mit seiner knappen übersichtlichen Handlung der Renaissance an, erst mit Lohenstein setzt sich das Barock in vollem Umfange durch. Das war um so verhängnisvoller, als diese Richtung in Deutschland nicht, wie in Italien oder Frankreich, naturgemäß aus der Renaissance erwuchs, sondern von außen importiert wurde. Fremde Baumeister sind es zumeist, die die deutschen Barockpaläste erbauen, fremde Maler, die sie mit Fresken schmücken, fremde Dichter, die den Deutschen als Vorbild dienen. Das Barock besaß in Deutschland, mindestens im protestantischen, keine Wurzel im Volkstum, nur die Gebildeten huldigten unter ausländischem Einfluß dieser Geschmacksrichtung.
Lohenstein war ein Verehrer des Neapolitaners Marini (gest. 1625), dem es gelungen war, durch allerhand Zutaten, durch Allegorien, Landschaftsschilderungen, Episoden, moralphilosophische Gespräche die kurze Sage von Venus und Adonis zu einem Epos von zwanzig Gesängen auszugestalten. Seinen Stil überträgt der deutsche Dichter auf das Drama. In seinem Erstlingswerk stellt er noch eine Handlung von Gryphiusscher Einfachheit dar, in der „Agrippina" (1665) wird sie reicher und vielseitiger, in der gleichzeitigen „Epicharis" drohen die Nebenfiguren bereits die Titelheldin zu erdrücken, und „Sophonisbe" (1680) bietet eine Fülle von Ereignissen, von Verwelschungen, Verkleidungen, Schicksalsumschlägen, die den Rahmen des klassischen Dramas

sprengen. Dem entspricht die stets wachsende Personenzahl des Dichters. In „Ibrahim Bassa“ treten nur 7—8 Gestalten auf, in „Agrippina“ 19, in „Cleopatra“ (1661) und „Epicharis“ 36—37, in „Ibrahim Sultan“ (1673) sogar 40. Das Volk darf noch immer nicht die Bühne betreten, aber Römer und Janitscharen in unbegrenzter Menge sind zulässig. Wie die Maler des Barocks auf ihren Bildern, so will Lohenstein Gestaltenfülle auf der Szene haben. Wie sie will er durch belebte Gruppen wirken, durch Bewegung blenden. Deshalb werden in den reifen Stücken die Ereignisse auf die Bühne verlegt. Gryphius erzählte sie noch, und höchstens die Schlußkatastrophe führte er vor, Lohenstein erspart uns den Tod keiner Person auf der Szene, und nicht nur den Tod, sondern alle ihm vorausgehenden Martern stellt er dar. In „Ibrahim Sultan“ werden Achmet und der Titelheld auf der Szene erwürgt, in „Epicharis“ die sämtlichen Verschworenen einer nach dem andern zu Tode gemartert, in „Cleopatra“ bedecken sechs Leichen die Bühne und in „Sophonisbe“ steht das glühende Götzenbild auf der Szene, dem die Heldin mit Lachen die Gefangenen zum Feuertode überliefert, wie sie auch selber vor unsern Augen mit ihren Söhnen den Giftbecher austrinkt. Lohenstein will den Zuschauern etwas Rechtes bieten, er will auch, wieder wie die Barockmaler, durch das Neue und das Absonderliche überraschen. Diesem Zweck dienen seine Geistererscheinungen und seine Reyen. Kaum sind seine Opfer umgebracht, so erscheinen sie schon wieder als Gespenster ihren Mördern, um ihnen Tod, Verderben und Rache anzukündigen. Ja seine Sophonisbe bringt es fertig zu gleicher Zeit körperlich im Stück und als „Seele“ in den Reyen aufzutreten. Lohensteins Chöre sind in noch höherem Grade als die Gryphius’ von der Handlung losgelöst. Sie sind mit ihr entweder gar nicht oder höchstens durch eine Idee verbunden, die sich der Leser oder Zuschauer konstruieren mag. In „Sophonisbe“ ist von einem Konflikt Massinissas zwischen Liebe und Pflicht die Rede, das gibt dem Dichter Anlaß, in den Reyen das uralte Renaissancethema (vgl. S. 131) Herkules am Scheidewege darzustellen, den Kampf zwischen Wollust und Tugend. In den Chören der „Cleopatra“ darf das Urteil des Paris nicht fehlen, die Verderblichkeit der Frauenschönheit mußte den Verfasser darauf führen. Die Chöre wachsen zu Zwischenspielen aus. Selten sind sie noch einfache Gesänge, Kommentare zur Handlung, die von Personen vorgetragen werden, deren Anwesenheit sich aus den Stücken von selber ergibt, sondern meist sind die Wortführer olympische Götter, allegorische Gestalten wie Vernunft, Tugend, Wollust, Eifersucht, oder Personifikationen von Ländern, Städten und Flüssen, denen Lohenstein mit besonderer Vorliebe den Prolog in den Mund legt. Diese Reyen dienen dem Effekt, sollen dem Spiel einen besondern Reiz verleihen. Aber ihrem ganzen allegorisch-mythologischen

Apparat, einem Vermächtnis der Renaissance, fehlt jetzt seine Grundlage, die leidenschaftliche Hingebung an die Antike; er ist trivialisiert, ein handwerksmäßiges Mittel, das bei jeder festlichen Gelegenheit, mag es sich um eine bürgerliche Hochzeit oder um eine Friedensfeier nach dreißig Kriegsjahren handeln, gebraucht wird. Die Zeitgenossen konnten sich an diesem Zauber, der nur bestimmt war, die innere Leere durch Prunk zu verdecken, nicht satt sehen. Er befriedigte nicht nur ihr Kunstempfinden, sondern auch ihren Bildungsdünkel. Man wollte Kenntnisse zeigen und strebte zugleich nach ornamentaler Fülle, ohne zu fragen, ob die Kenntnisse und das Ornament an dieser Stelle eine innere Berechtigung besaßen.

Unter diesem Gesichtspunkt muß man auch Lohensteins Sprache betrachten, die später, als man das Wesen des Barocks nicht mehr verstand, besonders heftig getadelt wurde. Das Ornament ist auch hier Selbstzweck. Der Dichter verschmäht unter allen Umständen den einfachen Ausdruck. Statt Wollust sagt er die „Mandelmilch der Wollust", statt Anmut „der Schaum von seiner Anmutsmilch". Lohenstein verschwendet Bilder, Vergleiche, Hyperbeln, Metaphern. Sie dienen nicht zur Klärung der Empfindung, sondern sie sind Selbstzweck, sie erscheinen ihm unter allen Umständen schöner, aber auch geistreicher als der in seinen Augen unkünstlerische, naturgemäße Ausdruck. Die Renaissance forderte die Angemessenheit der Sprache, aber dieses Erfordernis verstand man nicht in der Weise, daß das Wort sich dem Gefühl und dem Charakter der auftretenden Personen anpassen müsse, sondern ganz allgemein sollte der Ausdruck in der Komödie niedrig, in Epos und Tragödie erhaben sein. Das Trauerspiel zumal galt als die erhabenste aller Gattungen, und folglich mußte es sich zu einer großartigen Diktion steigern, in der jeder gewöhnliche Ausdruck, jede Bezeichnung des alltäglichen Lebens vermieden wurde. Das mußte bei konsequenter Durchführung in der Hand von Dichtern ohne tiefe Innerlichkeit zum Bombast führen. Lohensteins Bombast wirkt um so furchtbarer, als ihm jede echte Empfindung und jedes zügelnde Stilgefühl abgehen. Um die Macht der Frauenschönheit zu schildern, heißt es in „Agrippina":

> ... der Anmuth-Reitz ist ein so zeher Leim,
> An dem die Flügel doch der Sinnen kleben bleiben.

In der „Epicharis" erklärt die Heldin, um die Gefahr der Unschuld in Rom zu schildern, daß ihr „Fleisch ein brennend Nachtlicht werde". Lohenstein läßt es nicht nur bei einem Gleichnis oder einem Bild bewenden, sondern er häuft sie. Wenn Ibrahim Sultan (V, 533) die eigne Tapferkeit und die Kleinheit seiner Feinde schildern will, so vergleicht er sich zuerst mit einem Riesen, sie mit Zwergen, und dann mit einem Bären, der von Ameisen belästigt wird, und zum Schluß mit einem toten Löwen, in dessen Mund die Hasen ihre Nester

bauen. Das unwahrscheinlichste Bild ist dem Dichter das liebste, denn er will nicht nur schön, sondern auch geistreich sein. Er verwendet alle die Wunder, an denen die mittelalterlichen Bestiarien und Herbarien so reich sind, die Natter, den Basilisk, den Salamander, den hyrkanischen Tiger, die zauberkräftigen Pflanzen und Steine. Je mehr er von solchen Beispielen zusammenträgt, desto poetischer glaubt er zu sein, und er merkt nicht, daß Metaphern, die verstandesmäßig herbeigezogen werden, der Tod jeder Poesie sind. In „Ibrahim Sultan" erklärt er:

daß ein Ausbund aller Wunder
Bald ein faul Aaß und madicht werden kan,
Daß Raupen an Granaten-Aepffeln kleben,
Daß tödtend Gifft der Schönheit Mitgifft sey.

Das ist das Schicksal seiner Sprache. Diese gesteigerte Diktion war nicht durchzuführen. Sie schlägt in ihr Gegenteil um, in platteste Trivialität und gemeinstes Geschimpfe. Was Lohenstein bietet, ist eine Mischung von üblem Schwulst und noch üblerer Banalität. Teilweise lag dieser Mißerfolg darin, daß er von der deutschen Sprache mehr verlangte, als sie nach ihrem damaligen Stande geben konnte. Er tut ihr Gewalt an, er hat aber trotz all dieser Mißgriffe die Sprache gefördert, indem er sie vor die ungeheuersten Aufgaben stellte. Er hat zum mindesten gezeigt, was ihr noch fehlte, um einen dramatischen Stil zu bilden, und hat sich nach Kräften bemüht, diesem Mangel abzuhelfen. Wenn er versagt, so liegt es auf der einen Seite daran, daß ihm wenig geeignete ausländische Vorbilder in die Hände fielen, auf der andern daran, daß er selber kein Dichter war. Ihm fehlte die sinnliche Anschauung. Als Angehörigen des Barocks lockt es ihn, Reichtum und Luxus, Pracht und Schönheit auszumalen, aber ob er nun die Üppigkeit des kaiserlichen Rom oder die bestrickenden Reize der Poppäa und Agrippina schildert, er bleibt immer in der Aufzählung von Einzelheiten stecken, die sich trotz aller Bilder niemals zum Bilde gestalten. Lohenstein fühlt das wohl und durch immer neue Angaben und immer neue Züge sucht er die tote Masse zu beleben, aber dadurch läßt sich die Anschauung, die Stimmung, die allein zündet, nicht ersetzen. Der Dichter wird nur breit und redselig. Seine Leute halten Reden von Hunderten von Versen, seine Geister sind nicht minder schwatzhaft, aber je länger sie deklamieren, desto rettungsloser versinken Anschauung und Gefühl in den hohlen Schwall der Worte. Es ist heute und war schon im achtzehnten Jahrhundert leicht, Lohenstein zu tadeln, aber man muß auch bei allen Mißgriffen dem ehrlichen Wollen des Mannes Gerechtigkeit widerfahren lassen. Er sah die Vorzüge der vorgeschritteneren fremden Sprachen und wollte das Deutsche dieser Vorzüge teilhaltig machen. Sein Bombast ist eine Krankheit, aber eine

Krankheit, die nicht nur das Deutsche, sondern alle europäischen Kultursprachen durchmachen mußten, ehe sie sich einen echten dramatischen Stil erkämpften. Lohenstein ist ein notwendiges Glied dieser Entwicklung.

Im Gegensatz zu dem pessimistischen Gryphius war der Dichter völlig einig mit seiner Zeit. Mag diese Stimmung durch die endliche Wiederherstellung des Friedens, durch das rasche Aufblühen seines Heimatlandes oder durch sein persönliches behagliches Leben hervorgerufen sein, auf jeden Fall ist er mit seinem Jahrhundert sehr zufrieden und sieht in ihm als echter Sohn des Barocks den Höhepunkt und die Vollendung der menschlichen Kultur. In zahlreichen Reyen stimmt er das Lob der Gegenwart an, besonders das der Habsburgischen Kaiser, die durch ihre unerreichte Tugend der Mitwelt höchsten Glanz verliehen haben. Wenn Lohenstein auf Stoffe der Vergangenheit zurückgreift, so geschieht es in der Absicht, sie mit der Gegenwart zu kontrastieren. Er ist historisch. Für den Menschen der Renaissance hat die Zeit überhaupt keine Bedeutung, jedes Jahrhundert ist dem echten Dichter Gegenwart, und noch für Gryphius ist es bedeutungslos, ob er einen Stoff aus dem alten Byzanz, dem kaiserlichen Rom oder der allerjüngsten Vergangenheit behandelt. Lohenstein dagegen läßt seine Stücke absichtlich in der Vergangenheit spielen, er will historische Gemälde entwerfen. Wir lächeln heut vielleicht über seine lückenhafte Kenntnis des Altertums, über seine noch lückenhaftere der türkischen Zustände, aber dadurch wird die Tatsache nicht erschüttert, daß er als erster, wenigstens als erster in Deutschland, das Drama als einen Ausdruck der Geschichte, als ein Werkzeug historischer Darstellung benutzt hat. Das Zwittergebilde, das historische Drama, das Geschichte nicht sein kann, Dichtung nicht sein will, geht auf ihn zurück, die unselige Verstrickung zweier Gebiete, die nichts miteinander zu tun haben. Sie hat das deutsche Drama für Jahrhunderte in Fesseln geschlagen, aus denen es sich noch heute nicht völlig befreit hat.

Auch die Dichter der Renaissance prunkten gern mit ihren Kentnissen, selbst Shakespeare kramt sein bescheidenes Wissen gern aus und spricht in den Römerdramen von Auguren und Liktoren, aber es sind Äußerlichkeiten, die mit dem Wesen des Dramas nichts zu tun haben. Lohenstein geht gerade den umgekehrten Weg. Zwar nennt er (ähnlich wie Gryphius vor ihm) die Senatoren in dem puristischen Bestreben, deutsch zu sein, Ratsherrn, die Konsuln Bürgermeister u. dgl. m., aber sein Ziel ist, nicht Menschen schlechthin, sondern Römer und Türken zu zeichnen, und ein Bild ihrer vergangenen Zustände und ihrer Geschichte von der Höhe seiner barocken Gegenwart zu entrollen. Er will zeigen, wie hoch die glückliche Mitwelt über der Vergangenheit steht, und deshalb sucht er die furchtbarsten Episoden der Menschheit hervor, wie er selbst sagt,

den „Schauplatz grausamster Laster und Gemälde schrecklichster Strafen". In den beiden Türkenstücken schildert er die blutige Wirtschaft entmenschter Sultane und in „Cleopatra", „Agrippina", „Epicharis" atmen wir den Mordgeruch und die Verderbtheit des kaiserlichen Rom. Mord, Selbstmord und Folterqualen, Notzucht und Verbrechen, das ist das Thema der Lohensteinschen Tragödie, wie es Scaliger in seiner Ästhetik gelehrt hat. In „Ibrahim Sultan" sucht der Titelheld die Witwe seines Bruders zu vergewaltigen, mißbraucht ein fünfzehnjähriges Kind und mordet seinen eigenen Sohn. Agrippina verführt den ihren, dieser schlachtet die Mutter. Epicharis wird dreimal aufs schärfste gefoltert, bis sie Selbstmord begeht, Atilla ausgepeitscht, Gratus die Zunge ausgerissen und viele andere Personen der „Epicharis" werden unter mehr oder weniger grausamen Martern hingerichtet. In „Sophonisbe" soll die Mutter die eigenen Kinder verbrennen und da das verhindert wird, schiebt sie als Ersatz wenigstens einige Gefangene in den feurigen Ofen. Lohensteins Drama ist Folterkammer und Blutbad. Und dem entsprechen seine Menschen. Sultan Soliman in „Ibrahim Bassa" ist so scheußlich, daß Asien in eigener allegorischer Person aufsteht und um Rettung jammert, Ibrahim Sultan ist das „größte Scheusal aller Zeiten" und wird höchstens noch durch Nero in „Epicharis" und „Agrippina" übertroffen, der im Anblick blutiger Glieder sein Ergötzen findet und sogar die Wunden am Leichnam der Mutter (Agripp. V, 196 ff.) mit Vergnügen betrachtet. Selbst Antonius in „Cleopatra" wird unter den Händen des Dichters zum „Bluthund", während seine Genossin ebenso wie Agrippina das höchste Maß weiblicher Schamlosigkeit, Sophonisbe das Äußerste weiblicher Grausamkeit verkörpert. Es gibt kein Verbrechen und keine Unzucht, die diese Damen nicht, wie es von der einen heißt, „unter Lachen" begehen.

Ein moderner Beurteiler ist geneigt, einen Dichter, der an solchen Dingen Gefallen findet, für pathologisch zu halten, aber Lohenstein ist kein Baudelaire, in dem sich Wollust und Grausamkeit paaren. Er schreibt nicht im Blutrausch, sondern trägt als ehrlicher Chronist alle diese Scheußlichkeiten zusammen und belegt sie in den Anmerkungen quellenmäßig. Nicht seine irregeleitete Phantasie heckt diese Entsetzlichkeiten aus, sondern nüchtern und bedächtig registriert er sie, um zu zeigen, wie schlecht die Vergangenheit war, wie herrlich die Gegenwart ist. Das Ganze verfolgt einen didaktischen Zweck und jede seiner Personen ist davon durchdrungen, daß sie die Aufgabe hat, die Gegenwart zu belehren. Ibrahim Sultan, dieser „Hurenhengst und Hund" wie ihn der Dichter nennt, erklärt bei seinem Ende:

Lernt Sterblichen, wie scharff des höchsten Pfeile seyn,
Wenn er sie lange Zeit in Langmuths-Oel weicht ein!

Ebenso wendet sich Agrippina unmittelbar an den Leser oder Zuschauer, um ihn vor ihrem Ende darauf hinzuweisen, was er aus ihrem Schicksal lernen könne. Selbst ihre Mörder haben nach der Untat das Bedürfnis, den didaktischen Wert ihres Vorgehens sicher zu stellen. „Jetzt lehrt sie, daß kein Dunst doch kann zur Sonne werden." Alle diese Bluttaten geschehen bei Lohenstein unter einem moralisch-lehrhaften Gesichtspunkt. Sie sollen abschrecken, und darum macht er seine Helden zu den furchtbarsten Bösewichten, weil sie auf diese Weise die abschreckende Tendenz nach des Dichters Auffassung am besten erfüllen.
Infolge dieser Auffassung sind seine Charaktere von unerschütterlicher Starrheit und Einförmigkeit. Erreichen seine vertierten Tyrannen den Gipfel aller Unmenschlichkeit, so sind seine guten Charaktere von ebenso übermenschlicher Tugend. Schon in dem Jugenddrama „Ibrahim Bassa" kann die Standhaftigkeit des Titelhelden und die Keuschheit seiner Isabella durch nichts erschüttert werden, weder durch Drohungen noch Schmeicheleien, weder durch Hoffnungen noch durch Qualen. Ambre in „Ibrahim Sultan" ist ein fünfzehnjähriges Kind, der Sultan umwirbt sie, selbst der Vater redet ihr zu, nachzugeben, aber ihre Tugend ist unbeugsam. Sie läßt sich vergewaltigen, sie geht lieber in den freiwilligen Tod, als daß sie dem Laster die kleinste Konzession machte. Epicharis soll ihre Mitverschworenen verraten. Sie verweigert es, sie unterzieht sich der Folter und zwar in jedem der letzten drei Akte auf offener Szene. Es ist sinnlos, denn ihre Genossen haben sich längst gegenseitig angezeigt, aber sie muß es tun, um der Nachwelt neben dem Beispiel des furchtbarsten Blutdurstes ein Beispiel unerhörter Beständigkeit zu geben. Je entsetzlicheres diesen Leuten bevorsteht, desto bereitwilliger tun sie es. Sophonisbe freut sich, die eigenen Kinder zu morden, sie selbst „schmeckt schon die Lust" umgebracht zu werden, sogar ihre kleinen Söhne drängen sich zum Tode wie zu einem Vergnügen.
Lohensteins Gestalten erfassen sich selber historisch, und darum sind sie innerlich unwahr. Wenn sie einen Konflikt durchmachen wie Nero zwischen Kindespflicht und Rache oder Massinissa zwischen Liebe und Ehre, so wird er nicht seelisch, sondern didaktisch-historisch gestaltet, er erwächst nicht aus der Brust dieser Menschen, sondern aus der Betrachtung des Geschichtsschreibers, der die verschiedenen Möglichkeiten gegeneinander abwägt. Auch wenn die Leute Selbstmord verüben, entwickeln sie vorher alle Gründe, die dafür und dawider sprechen, ganz im Stil des späteren moralphilosophischen Historikers. Darum treten in den Reyen neben allegorischen Gestalten und geographischen Personifikationen auch einzelne Personen der Gegenwart, Zeitgenossen Lohensteins auf, weil sie am besten in der Lage sind, den historischen Standpunkt des Dramatikers auszudrücken.

Nur in einem Punkt scheint Lohenstein unhistorisch zu sein. Die Liebe ist bei ihm das treibende Motiv der Tragödie. Gryphius hat auch zwei Liebesdramen, „Cardenio und Celinde" und „Catharina von Georgien" geschrieben, aber seine anderen Dramen sind frei von Liebe. In Lohensteins „Agrippina", „Sophonisbe" und „Cleopatra" dagegen spielt sie die Hauptrolle, selbst in den beiden Türkenstücken geschehen alle Gewalttaten aus Liebe und sogar Epicharis' Untergang wird dadurch motiviert, daß sie die Anträge eines Liebhabers ablehnt. Darin zeigt sich ein ausländischer Einfluß. In Italien, besonders aber in Frankreich war es den Frauen gelungen, die Herrschaft der Gesellschaft an sich zu reißen. Ihr Geschmack wurde maßgebend. Corneille mußte auf seine alten Tage „zärtlich" (tendre) werden und sein Zeitgenosse d'Aubignac konnte sich rühmen, als erster die Liebe zum alleinigen tragischen Motiv erhoben zu haben. Die ganze Weltgeschichte wurde nach weiblichem Geschmack umgeprägt. Es galt als ausgemacht, daß Cyrus die Tomyris nur aus verschmähter Liebe bekriegte, daß Kaiser Aurelian seine Legionen in die asiatische Wüste führte, um seine „schöne Feindin" zu erobern. Das „galante Wesen" drang in Deutschland ein, obgleich die kulturellen Vorbedingungen dafür kaum vorhanden waren. Auch Lohenstein konnte sich ihm nicht entziehen und eignete sich diese Auffassung der Geschichte an. Aus Liebe zu handeln, aus Liebe zu dulden, war das Ideal der Zeit, und wenn es das Ideal war, so mußte es eben wie alle Ideale im klassischen Altertum verwirklicht sein. So drang die Liebe in die Tragödie ein, um sich ihrer bald ausschließlich zu bemächtigen. Lohenstein war der Exponent dieser Bewegung in Deutschland, die bis auf Schiller, ja noch über ihn hinaus das Drama beherrscht hat. Wir sind dieser Auffassung entwachsen, aber das siebzehnte Jahrhundert adoptierte sie gerade, weil es historisch sein wollte und historisch zu sein glaubte.

Lohenstein fehlt so ziemlich alles, was den Dichter macht, vor allem die Phantasie. Er ist Verstandesmensch mit einem richtigen Gefühl für den Zeitgeschmack. Er gab der Mitwelt, was sie verlangte, und deshalb wurde er von ihr auf das höchste bewundert. Aber schon wenige Jahre nach seinem Tod war er eine abgetane Größe, weil er ohne persönliche Eigenart bloß einer vorübergehenden Mode Ausdruck verlieh. Gerade durch die Behandlung der Sprache, also durch das, was später am meisten an ihm getadelt wurde, hat Lohenstein den stärksten Einfluß ausgeübt. Durch die Übertreibung des blutrünstigen Pathos durchbrach er die Zurückhaltung des Klassizismus und näherte sich dem Zeitgeschmack, und damit der verachteten Volks- und Wanderbühne, die den gleichen Eindrücken des Barocks unterlag. Seine Stücke waren auch aufführbar, sowohl infolge der Fülle der Handlung als durch die Darstellung der Ereignisse auf der Szene. Freilich wurden sie meist nur von Breslauer Gymna-

siasten gespielt, aber gelegentlich auch von fahrenden Komödianten. Diese Volkstümlichkeit bedeutet aber nicht eine bewußte Konzession des Dichters, im Gegenteil: die Vorstellungen auf der Wanderbühne waren ihm sicher unwillkommen. Die gelehrte Dichtung verachtete das Volkstheater nach wie vor, und wenn sich beide begegneten, so war diese Begegnung zwar nicht zufällig, sondern durch den herrschenden Zeitgeschmack bedingt, aber doch von seiten der Gelehrten unfreiwillig.

Dies wird am deutlichsten durch die Vorrede bestätigt, die Johann Christian Hallmann (1640—1704), den wir als Lohensteins berufenen Nachfolger betrachten dürfen, der Buchausgabe seiner Stücke voranstellte. Er zieht dort einen scharfen Trennungsstrich zwischen den beiden Richtungen, zwischen den Schauspielen, „so von Ehrliebenden und Gelehrten" und denen, die von „plebejischen und herumschweiffenden Personen an Tag gegeben werden". Diese verwirft er, den andern spricht er „Würde und Nutzbarkeit" zu. Auch er war Schlesier und wie Gryphius und Lohenstein Jurist. Schlesien behält die Führung des stilisierten Dramas. Es war dazu durch seine Lage berufen. Der Barockstil in Deutschland beruhte nicht zum geringsten Teil auf einer romanisch-katholischen Strömung, die durch die Gegenreformation neue Kräfte gewonnen hatte. Schlesien war zu einem erheblichen Teil katholisch, es war auf drei Seiten von katholischen Ländern umgeben und wurde von der jesuitischen Propaganda eifrig bearbeitet. Der Orden verpflanzte dorthin sein Drama, das durch Prunk, Glaubenstreue und Gelehrsamkeit auf die Masse zu wirken suchte. Er regte dadurch die heimischen Schriftsteller an. Sie sind zwar meist evangelisch, aber in ihren Werken herrscht doch der Geist der Gegenreformation, der seinen deutlichsten Ausdruck in der Wiederaufnahme des christlichen Märtyrerstücks mit bezeichnenden Anspielungen auf die Gegenwart fand. Hallmann selbst trat als reifer Mann zum Katholizismus über und zog damit die praktischen Konsequenzen aus seiner Kunst.

Es spricht für die Unvollkommenheit und Wurzellosigkeit des gelehrten Dramas, daß der Dichter wieder an dem Punkt anknüpfte, von dem Gryphius ausgegangen war, an das Jesuitenschauspiel. In seinem verlorenen Erstlingswerk „Mauritius" dürfen wir eine Bearbeitung des gleichnamigen Stückes des Jesuiten Jacobus Masenius (vgl. S. 162) vermuten. Seine „Sophia" (1671), die das Martyrium einer vornehmen christlichen Römerin und ihrer Töchter Spes, Fides und Caritas unter Kaiser Hadrian behandelt, ist hervorgerufen durch eine gleichnamige Tragödie des auch Gryphius bekannten Caussinus und wenn sich für seine anderen Trauerspiele eine jesuitische Vorlage nicht nachweisen läßt, so mag das an der unvollkommenen Überlieferung liegen. Jedenfalls lebt in ihnen der Geist des Jesuitendramas, sie behandeln Stoffe,

die diesem Geist entsprechen. „Theodoricus Veronensis" (1666) schildert das Wüten dieses Gotenkönigs gegen die rechtgläubigen Christen, bis er durch ein göttliches Wunder seinen Irrtum erkennt und aus Reue über sein Verbrechen in Wahnsinn verfällt. „Catharina, Königin in England" (1673) ist eine katholische Glaubensmärtyrerin, die durch ihren grausamen, von Anna Boleyn verführten Gatten Heinrich VIII. verstoßen, einen gottseligen Tod stirbt. Die Heldin der „Mariamne" (1669), die Gattin des Tetrarchen Herodes, wird zwar nicht von religiösen Motiven geleitet, aber sie erscheint als unschuldiges Opfer eines blutgierigen Tyrannen und entwickelt dabei Eigenschaften, die der lehrhaften Tendenz der Jesuiten entsprechen. Selbst das Liebesdrama von Antiochus und Stratonica trägt den lehrhaften Charakter. Wenn der Syrerkönig Seleucus auf seine schöne Gemahlin zugunsten seines Sohnes verzichtet, um den vor Liebe sterbenden am Leben zu erhalten, so bot er ein Schauspiel von Selbstüberwindung, wie es die Jesuiten trotz des Heidentums der Auftretenden nicht lehrhafter und eindrucksvoller finden konnten.

Hallmann sah sich offenbar zum engen Anschluß an das Jesuitendrama gedrängt, weil es, abgesehen von seiner religiösen Stimmung, nach seiner Meinung den einzigen festen Punkt unter den dramatischen Spielen seiner Zeit bildete, die einzige Unterlage, auf der sich überhaupt noch eine stilisierte und gelehrte Tragödie aufbauen ließ. Er kannte Dramen anderer Richtung, zumal die aufstrebende französische Kunst offenbar nur wenig, aber mit der italienischen Literatur war er gut vertraut. Er übersetzte sogar zwei italienische Stücke, das Freudenspiel „Adelheide" und (in Prosa) das Schauspiel „Heraclius", aber zu einer Zeit, als er seinen eigenen Stil im Anschluß an die Jesuiten und an Lohenstein längst festgelegt hatte. Seine italienischen Vorbilder hatten sich von den Chören freigemacht, Hallmann behält die Reyen bei. Er versieht auch jedes Stück mit gelehrten Anmerkungen (gleich Gryphius und Lohenstein) und jede Szene mit einer ausführlichen Inhaltsangabe. Die Jesuiten mußten es tun, um dem Publikum ihre lateinischen Dramen durch eine „Perioche" verständlich zu machen, für die deutschen Dichter bildete sie eine überflüssige Zugabe, die nur durch Abhängigkeit von den Vorbildern erklärt wird.

Das gelehrte Drama ging seiner Auflösung entgegen. Andere Gattungen blühten auf, die, von der Gunst des Publikums getragen, ihm den Boden entzogen. In erster Linie das Hirtendrama, das mit Tassos Aminta und besonders Guarinis Pastor fido, der von Hallmanns Landsmann Hoffmannswaldau übersetzt wurde, seinen europäischen Siegeslauf begann und sich zunächst die Bühnen Italiens und Frankreichs eroberte. Das Hirtenleben erschien den Menschen des Barocks als ein idealer Naturzustand voll reinster, treuester Liebe. In dem pastoralen Drama treten die schönsten Schäferinnen

auf, die ihr Dasein der Keuschheit weihen, rauhe Jäger, die über der Jagd das Glück der Liebe von sich stoßen, Hirten, die in hingebender Zärtlichkeit erglühen, und im Gegensatz zu ihnen faunische Lüstlinge als Friedensstörer dieser reinen Welt. Der in allen diesen Stücken wiederkehrende Konflikt wird regelmäßig in der Weise gelöst, daß die Liebesgötter unter Sang und Tanz über die Verächter ihrer Macht und die Beflecker ihrer Reinheit triumphieren. Die treuen Paare werden am Schluß vereinigt und heben dankend die Arme zum Himmel empor für das ihnen gewährte arkadische Glück. Nach dieser sentimentalen Schablone wurden in Italien und Frankreich im Laufe des 17. Jahrhunderts tausende von Stücken, teils Schauspiele, teils Singspiele, teils Opern angefertigt. Die Mode war dort schon der Trivialität verfallen, als sie nach dem dreißigjährigen Krieg in Deutschland aufkam.

Daneben äußerte das allegorische Festspiel seinen Einfluß. Auch hier war Frankreich führend, das Land, das sich zuerst von den endlosen Religionskriegen erholte. Nach all dem Elend sehnte sich die Menschheit nach Vergnügen, nach Glanz, Luxus und Schönheit. An dem Pariser Hofe wurden alle Künste zur Belustigung des Monarchen aufgeboten. Was Architektur, Malerei, raffinierteste Theaterkunst, Dichtung und Musik leisten konnten, wurde vereinigt, um Auge und Ohr zu überraschen und zu berauschen. Die Dichtung bildete nur den Rahmen für Klangwirkung, Bühneneffekte, seltsame Verwandlungen, lebende Bilder, Tänze und Gesänge. Die antike Mythologie lieferte die Stoffe. Die alten Götter waren das Ideal des klassizistisch erzogenen Zeitalters, aber sie boten auch die geeignetste Unterlage für all das Blend- und Zauberwerk, an dem man sich nicht satt sehen konnte. Die Ballette Ludwigs XIV. wurden vorbildlich für die deutschen Höfe, an denen nach dem dreißigjährigen Krieg eine ebenso ausschweifende Vergnügungssucht erwachte.

Dem Hirtendrama und dem allegorischen Festspiel stand die Oper nahe, jenem häufig durch die Wahl des Stoffes, diesem durch den Prunk der Ausstattung verwandt. Sie nahm nicht den Umweg über Frankreich, sondern wurde direkt aus Italien nach Deutschland importiert. Rinuccini schrieb die erste Oper, die 1594 mit der Musik von Peri in Florenz aufgeführt wurde. Opitz übersetzte den Text, aber zu seiner mangelhaften Wiedergabe paßte die italienische Musik nicht. So mußte Heinrich Schütz eine neue Komposition liefern, als diese „Dafne" 1627 zur Feier der Vermählung des Landgrafen von Hessen-Darmstadt mit einer sächsischen Prinzessin gegeben wurde. Amor triumphiert über Apollo, und die von diesem geliebte Daphne wird auf der Bühne in einen Lorbeerbaum verwandelt. Dazu singen Chöre von Schäfern und Nymphen Preislieder zur Ehre des Gottes und des Kurfürsten. Dies Werk war nur ein Vorläufer, ihren großen Aufschwung nahm die Oper erst nach dem

Kriege. Sie beherrschte vor allem die höfischen Theater, aber trotz aller Beliebtheit blieb sie im Grunde italienisch, mochte auch ein erheblicher Teil der Komponisten, Textdichter und Sänger deutschen Ursprungs sein.

Die neuen Kunstgattungen besaßen stärkere Reize als das gelehrte Drama. Hallmann selbst schrieb zwei Hirtenstücke „Urania" (1666) und „Der glückselige Adonis und die vergnügte Rosibella" (1673), in denen er den arkadischen Apparat mit großer Redseligkeit und Gelehrsamkeit, aber ohne eine Spur des Geschmacks und der Zartheit der Italiener handhabt. Seine Urania ist nicht keusch, sondern sie redet über die Keuschheit, das Gefühl kommt nicht aus dem Herzen, sondern wird in ungemessenen Stichomythien aus historischen Beispielen abgeleitet. Auch ein musikalisches Trauerspiel hat Hallmann geschrieben, in dem das gesprochene Wort schon stark durch die Musik verdrängt wird, „Catharina Königin in England" (s. o. S. 231). Selbst in dem eigentlichen Drama nähert sich der Dichter den neu aufkommenden Künsten. Er versucht die Tragödie durch die Mittel der Oper, des Schäferspiels und des höfischen Festspiels aufzufrischen und interessanter zu machen. In dem Märtyrerstück „Sophia" verkleidet sich der Kaiser Hadrian als Schäfer, um der gefesselten Christin seine Liebe zu erklären. Auch Stratonica zieht als Hirtin kostümiert, mit einem Schäfchen an der Hand in den Wald, um dort ihr Unglück zu klagen. In beiden Fällen ist die Maskerade sinnlos, aber sie entsprach dem Zeitgeschmack. Hallmann versäumte auch keine Gelegenheit, das Wort durch die Musik abzulösen. Der Berg Sion singt den Prolog zur „Mariamne", die Heldin selbst stirbt mit einem Ritornell auf den Lippen. Wenn der Bösewicht, sei es Hadrian, Theoderich oder Herodes, sich niederlegt, damit ihm die üblichen Geistererscheinungen kommen, so wird erst ein Schlaflied mit Musikbegleitung gesungen, Anrufungen der Götter und Zauberbeschwörungen sind vertont, sie wären sonst dem durch die Oper verwöhnten Geschlecht nüchtern und reizlos erschienen. Auch der Dialog ist bei Hallmann oft opernhaft aufgebaut. Rezitativartige Wiederholungen, Gliederungen nach einzelnen Stimmen, die sich zum mehrstimmigen Schlußwort steigern, kurz das Streben, der Diktion musikalische Wirkungen abzugewinnen, deuten auf den Einfluß der Schwesterkunst hin.

Das allegorische Festspiel wirkte auf die Chöre des Dichters. Schon bei Lohenstein sind Reyen, die nur die Handlung kommentieren, selten, bei Hallmann bilden sie die Ausnahme. Sie werden durch allegorische Zwischenhandlungen ersetzt. Auf den ersten Akt der „Sophia" folgt als Chor ein Kampfgespräch zwischen Vernunft und Glauben: jene feiert mit Hilfe von acht Ketzern einen vorübergehenden Triumph, bis die Religion aus den Wolken das Schlußwort spricht. In der „Catharina" empört sich Hymen gegen Venus, die auf

einem Muschelwagen thront, er wird aber von den begleitenden Cupidines besiegt und vor der Göttin gedemütigt. Diese Einlagen enthalten häufig eine Verherrlichung der Gegenwart, wie das in den höfischen Gelegenheitsstücken üblich war. Der Geist des Augustus in „Theodoricus" prophezeit der Welt die glorreiche Regierung Leopolds von Österreich und in dem Schlußreyen der „Mariamne" verkündet der Geist Salomons dem von allen möglichen Allegorien gequälten Palästina bessere Tage durch denselben Fürsten, so daß das ganze Stück in eine Huldigung für den Kaiser ausläuft. Dazu wurde wie bei den Hoffesten der erstaunlichste szenische Apparat aufgeboten: Lichteffekte, Flugmaschinen, Wasserkünste. Über die Einheit des Schauplatzes setzte man sich hinweg, wenn es galt, möglichst große Pracht zu entfalten.

Dem höfischen Vergnügungsprogramm entlehnte Hallmann, wie gelegentlich schon Gryphius, auch die Neuerung der „stillen Vorstellung", wie er es nannte. Lebende Bilder, die auf der Hinterbühne gestellt worden waren, erschienen den auf der Vorderbühne befindlichen Personen als Traum oder Vision. Der von Geistern gequälte Herodes erblickt in acht Bildern die bösen Folgen seiner Verbrechen und auf dem letzten seine eigene Peinigung in der Hölle. Ähnlich geht es Heinrich VIII. in „Catharina", der in elf Bildern elf Hinrichtungen von Angehörigen seiner Familie gewahrt. „Antiochus und Stratonica" dagegen zeigt in sechs heiteren Bildern den nicht im Stück enthaltenen Abschluß der Handlung, bis man das Liebespaar im letzten, mit Blumen bestreut und von Amoretten umgaukelt auf dem gemeinsamen Lager erblickt.

Mit diesen Kunstmitteln des Barocks knüpfte Hallmann wohl an seine schlesischen Vorgänger an, aber das Schaugepränge ist nicht mehr Zierat, sondern die Hauptsache, während das gesprochene Wort nur noch die Verbindung der prunkhaften Bilder und Aufzüge darstellt. Der Dichter selbst freilich hat wohl kaum Gelegenheit gehabt, seine Stücke in der reichen Aufmachung, die ihm vorschwebte, zu sehen. In den Breslauer Schülervorstellungen, von denen wir wissen, hielt sich die Ausstattung gewiß in bescheidenen Grenzen, die gelegentlichen Aufführungen durch die von dem Dichter verachteten „herumschweifenden Personen" waren erst recht dürftig, und selbst eine Darstellung am Hofe irgendeines kleinen schlesischen Dynasten wurde dieser Pracht nur unvollkommen gerecht. Hallmann schrieb wie seine Vorgänger ohne unmittelbare Verbindung mit der Bühne und ohne Ausblick auf sie.

Auch in seinen Augen ist ein Drama ein Stück Geschichte, er will historische Vorgänge oder was er dafür hält, darstellen. Er wagt wohl von der Überlieferung abzuweichen, aber wenn es geschieht, entschuldigt er sich in der Vorrede oder in den Anmerkungen und gibt die Gründe an, die ihn zu dieser Kühnheit veranlassen. Auch er will, wie es im Wesen des gelehrten Dramas liegt,

belehren und zu diesem Zweck Menschen schildern, die entweder durch ihre unerhörte Tugend vorbildlich oder durch ihre ebenso unerhörte Scheußlichkeit abschreckend wirken. Wie Gryphius und Lohenstein kennt er nur schwarz und weiß, nur edelste Opfer und blutigste Tyrannen. Sophia, Mariamne, Catharina von England und die verschiedenen rechtgläubigen Christen im „Theodoricus" sind Märtyrer, denen Rad, Folter und alle Qualen keinen Schmerzenslaut, sondern nur moralische Sentenzen im Stile Senecas entlocken; Hadrian, Herodes, Heinrich VIII. und Theoderich dagegen werden mit den bei den Klassizisten üblichen Kraftausdrücken als die ärgsten Bluthunde, die unmenschlichsten Tyrannen, als Basilisken und Tiger hingestellt. Bei all dieser stilisierten Brutalität muß aber Hallmann dem Zeitgeschmack, dem galanten Wesen Zugeständnisse machen. Ehe seine Bösewichte morden, verlegen sie sich auf Bitten, ja wenn es sich um Erfüllung ihrer Liebe handelt, sogar auf listige Verkleidungen. Sie haben Bedenken gegen den Gebrauch der Gewalt, und so erscheint an ihrer Seite der konventionelle böse Berater, der teuflische Versucher. In der Auseinandersetzung mit ihm erleben sie, vielleicht unter französischem Einfluß, einen seelischen Konflikt, der aber bei dem feststehenden Verlauf des Stückes nur deklamatorischen Wert besitzt.

Die Hallmannsche Tragödie ist, abgesehen von „Antiochus und Stratonica", unsagbar eintönig. Alle seine Trauerspiele sind nach derselben Schablone gearbeitet. Ein beängstigender Traum eröffnet das Stück, an den sich die übliche Diskussion über Träume reiht. Nach einem Seelenkampf des Tyrannen erfüllt sich das Schicksal des Opfers, das nun die typische Kerkerszene durchlebt und dort von freundlichen Geistern getröstet wird, während der Tyrann in einer ebenso stereotypen Schlafszene von feindlichen Geistern gepeinigt und für die Katastrophe reif gemacht wird. Ein derartig schematisches Kunstwerk war natürlich zum Untergange reif, das schlesische Barock starb ab, weil es aus sich selbst keiner weiteren Entwicklung fähig war, und weil sein Vorbild, das lateinische Jesuitendrama, sich selbst überlebt hatte und keine neue Anregung bot.

Bezeichnend ist, daß Hallmann neben seinen Tragödien ein Schauspiel oder, wie er es nennt, „Trauer-Freudenspiel" schrieb, das schon mehrmals erwähnte „Antiochus und Stratonica". Die Welt war der blutrünstigen Schauertragödien müde, Liebende, die sich nach unmöglichen Schwierigkeiten finden, sagten dem veränderten Geschmack besser zu. Dieser Wandel zeigt sich auch in der Sprache des Dichters. Wenn es sich um Blut oder Totschlag handelt, hat er freilich noch das gewaltsam gesteigerte und von schwülstigen Bildern strotzende Pathos Lohensteins, aber „seine Harfe ist nicht immer zur grausen Mordtrompete verkehrt". Der Ausdruck wird weicher, die Schimpfworte sind sel-

tener, die Vergleiche gemäßigter, ja unter dem Einfluß der Schäferdichtung verfällt Hallmann schon manchmal in das Süßliche und Manierierte. Das ist ein Umschwung, aber kein Fortschritt. Die natürliche Redeweise blieb dem Dichter so fremd wie seinem Vorgänger Lohenstein, nur daß er sich in nüchternen historischen Reminiszenzen ergeht, wenn jener in krassen Bildern schwelgt. Ob sich im „Theodoricus" der Arzt und der Kammerdiener oder der Philosoph Boethius und Cassiodorus unterhalten, macht keinen Unterschied. Sie alle sprechen die gleiche gelehrte Sprache und raspeln die gleichen Stichomythien herunter. Auch dieser letzte Schlesier ist unfähig, ein Gefühl auszudrücken, in weitschweifigen Bildern redet er über oder um das Gefühl. Auch er vermochte nicht, die Sprache zu einem tragischen Stil und Ausdruck zu steigern. Daran scheiterte die gesamte schlesische Schule. Ein Bahnbrecher fand sich unter ihren Poeten nicht; immerhin, als Wegebereiter sind sie wichtig, wenn auch ihre Stücke sehr bald vergessen wurden.

Ein letzter Nachzügler des Gryphiusschen gelehrten Dramas ist der Lausitzer A. A. von Haugwitz, dessen dramatische Werke 1684 in Dresden erschienen. Begeistert rühmt er Gryphius als den unvergleichlichen Dichter. Schon auf der Universität schrieb er für eine Schauspielerkompanie, die die Studenten zum Zweck der Sprachübung gebildet hatten, ein Mischspiel „Der bethörte, doch wieder bekehrte Soliman". Mischspiel ist das, was Hallmann als Trauer-Freudenspiel bezeichnet, ein in hohen Kreisen spielendes, stilisiertes Drama mit gutem Ausgang. Haugwitzens „Soliman" behandelt denselben Stoff wie Lohensteins „Ibrahim Bassa" und nach derselben Quelle (s. S. 220), nur daß er in dem Moment abbricht, wo der Sultan seine Leidenschaft bezwingt, während Lohenstein die Handlung weiter führt, bis zum Tode des liebenden Paares. Haugwitz kannte weder Lohenstein noch Hallmann, Gryphius ist sein ausschließliches Muster, soweit nicht schon französische Einflüsse sich bei ihm geltend machen. Die Handlung seines Stückes ist ungemein einfach und wird mit wenigen Personen durchgeführt, desto länger sind die Reden. Das Ganze ist unsagbar schwächlich, aber doch mit einer gewissen Fertigkeit und Reimgewandtheit geschrieben.

Haugwitz kam späterhin nach Paris und zur besseren Übung in der Landessprache bearbeitete er ein französisches Drama „Flora". Er bezeichnete es als Lustspiel, in Wirklichkeit war es eines der vielen Balletts, die Ludwig XIV. unter Mitwirkung von Herren der Gesellschaft und Schauspielern aufführen ließ. Prächtige Aufzüge, Tänze und Gesänge waren die Hauptsache. Das Wort lieferte nur den Rahmen und wurde zumeist nicht einmal auf der Bühne gesprochen, sondern gedruckt als Cartel den Zuschauern zum Verständnis der meist sinnlosen allegorischen Vorgänge in die Hand gegeben. Einige dieser

Balletts wurden von Molière entworfen, das Ballet des fleurs stammt wohl von Benserade und fällt durch Albernheit und kindische Mummerei auf. Haugwitz tadelt selbst „die ungereimten und mit den Haaren herangezogenen Allegorien und Flatterien", aber sie gefielen ihm doch so gut, daß er sie übersetzte und die stummen entrées zu einer „redenden Komödie" ergänzte. Darauf beschränkte sich seine Tätigkeit, er hat niemals daran gedacht, daß dieses Lustspiel aufgeführt werden könnte, und erst nach Jahren gab er es mit seinen anderen Stücken in Druck.

Später hat er noch zwei Dramen geschrieben, einen (nicht erhaltenen) „Wallenstein" und eine „Maria Stuarda". Sie steht völlig unter dem Einfluß Gryphius', und Haugwitz gibt auch zu, daß er durch eine Stelle im „Carolus Stuardus" auf seinen Stoff hingewiesen wurde. Eine Entlehnung aus Gryphius ist schon die Ewigkeit, die wie in „Catharina von Georgien" den Prolog unter dem üblichen Hinweis auf die Vergänglichkeit alles irdischen Glückes spricht. In der Art des älteren Dichters sind auch die Reyen, die teils von wirklichen Personen, teils von Allegorien gesprochen, zwar in einem sehr losen Zusammenhang mit dem Stück stehen, aber doch noch keine selbständige Handlung enthalten wie bei den späteren Schlesiern. Gryphius' Auffassung der Tragödie hat sich der Nachfolger zu eigen gemacht, sie verfolgt auch bei ihm den Zweck, die Hinfälligkeit alles Irdischen durch klassische Beispiele zu belegen. Diese Tendenz entnahm zwar schon Gryphius den Jesuiten, aber sie ist doch in seine eigene Stimmung aufgegangen, bei Haugwitz dagegen ist sie Mache, Plagiat und dramatisches Rezept eines Nachahmers. Der sächsische Edelmann vom liederlichen Hof Augusts des Starken übernahm die pessimistische Weltanschauung seines Vorgängers buchmäßig, und so fehlt seiner Maria Stuart, die ganz treu nach Gryphius als schuldloses Opfer einer schlechten Welt dargestellt wird, jede innere Berechtigung. Ihr Martyrium erschöpft sich in einer endlosen Redseligkeit, in beständigen Wiederholungen, daß sie keine höhere Freude kenne, als für den rechten Glauben und den „zuckersüßen" Heiland zu sterben:

Man mag mich zu den Thieren schmeißen,
Ein Tiger-Thier mag mich zureißen,
Ich wil auch in des Löwens Rachen
Mit Daniel den Tod verlachen;
Es mag mich lichter Schwefel brennen
Und Fleisch und Bein von Adern trennen!

Haugwitz übernimmt mit der Tendenz den ganzen Apparat seines Vorgängers, die Kerker- und wehmütigen Abschiedsszenen, selbst die Geistererscheinungen, obgleich sie bei ihm noch weniger Zweck als bei dem älteren Dichter haben und in ihrer Trivialität und Schwatzhaftigkeit noch nicht einmal das beabsichtigte Gruseln erregen. Die Hinrichtung erfolgt auch bei ihm auf der

Szene. Es lohnt nicht, seine Nachahmung im einzelnen zu verfolgen, selbst in der Szenenführung lehnt er sich stark an „Carolus Stuardus" an, nur in einem Punkt nimmt sich der jüngere Dichter eine erstaunliche Freiheit, er beobachtet die Einheit der Zeit nicht, sondern die Handlung erstreckt sich über drei Tage. Diese Abweichung vom Klassizismus mag durch die Schauspiele der Wanderbühne hervorgerufen sein, während sonstige stilistische Eigentümlichkeiten Haugwitzens, z. B. die vielen Partien in lyrischen Versmaßen oder die eingeschobenen Gesänge an die Oper mahnen. Das Ganze ist ein schwächliches Machwerk, das Produkt eines Epigonentums, das überlieferte Formen gebraucht, in die es keinen Gehalt mehr gießen kann. Haugwitz ist im Ausdruck meist nicht bombastisch. Selbst dazu fehlte ihm die Kraft, obgleich die Versuche, auch in dieser Beziehung mit Gryphius zu weitteifern, nicht zu verkennen sind.

Die Verfasser des gelehrten Dramas schrieben nicht unmittelbar für das Theater, aber ein Bühnenbild schwebte ihnen vor. Es war die zweiteilige Bühne, die durch einen Mittelvorhang in einen inneren und einen äußeren Schauplatz zerlegt wurde, in eine engere Hinter- und eine weitere Vorderbühne. Beide waren von Seitenkulissen umrahmt, die auf der vorderen Szene einen mehr allgemeinen Charakter trugen, während man auf der hinteren einen bestimmten Ort mit möglichst genauen Einzelheiten darzustellen versuchte. Innenraum oder freier Platz, das scheint so ziemlich die einzige Abwechslung gewesen zu sein, über die man auf der Vorderbühne verfügte, während der innere Schauplatz nach Maßgabe der vorhandenen Mittel individuell ausgestaltet wurde. Das war um so eher möglich, als er einen gemalten Prospekt besaß, im Gegensatz zu der Vorderbühne, die durch eine Mittelgardine abgeschlossen wurde. Dieser Zwischenvorhang stammte aus Holland und erlaubte einen Szenenwechsel ohne Unterbrechung des Spieles, während sich sonst der italienische Bühnentypus im Laufe des Jahrhunderts durchsetzte, der von vorn sichtbare, durch einen Vorhang vom Parkett abgeschlossene, perspektivisch aufgebaute Schauplatz. Das klassizistische Drama wurde aber nicht in wirklichen Theatergebäuden, sondern von Schülern, Hofherrn oder Wanderkomödianten in Sälen aufgeführt. Sie mußten sich den Verhältnissen anpassen und daher unterlag der Bühnentypus, der ihnen und den Verfassern vorschwebte, in der Praxis weitgehenden Modifikationen. Die Stücke Lohensteins und Hallmanns setzen einen großen Apparat voraus, der in dem realen Theaterleben ihrer Zeit kaum vorhanden war, ein Grund mehr, daß sie selten gespielt und von den Wanderbühnen höchstens in sehr einschneidender und vergröberter Umarbeitung übernommen wurden.

Wander-, Hof- und Schuldrama

Das siebzehnte Jahrhundert brachte den westeuropäischen Ländern ein reiches dramatisches Leben, Deutschland hat nur mittelbar und rezeptiv daran teilgenommen. Es gleicht einer stillen seichten Bucht, in die, während draußen der gewaltige Ozean in majestätischer Bewegung ist, einzelne Wellen hineinschlagen, aber welche es sind und welche Wirkung sie in den flachen Gewässern ausüben, das hängt von Wind und Wetter, d. h. vom Zufall ab. Italien, England, Spanien, die Niederlande und Frankreich erreichten nacheinander eine hohe dramatische Blüte, sie alle haben einen gewissen Einfluß auf Deutschland, aber diese Einflüsse kreuzen sich, widersprechen sich, wirken bald miteinander, bald gegeneinander, kurz völlig unorganisch. Es hängt vom Zufall ab, ob ein Drama nach Deutschland gebracht wird, ein jüngeres Werk oft vor dem älteren; und ob es dort eine Bedeutung gewinnt und Nachahmung findet oder eindruckslos verpufft, hängt von allen möglichen unabsehbaren Umständen ab.

In den vorhergehenden Kapiteln haben wir die beiden Hauptströmungen betrachtet, die aus dem hohen Meer in die deutsche Bucht gelangten, das elisabethanische Drama durch die fahrenden Komödianten, das klassizistische durch die gelehrten Dichter. Jenes kam aus England, es war demokratisch und evangelisch, dieses zum großen Teil aus den romanischen Ländern, es war katholisch und für die höheren Kreise bestimmt. Sie standen im schroffsten Gegensatz zueinander, aber zwischen diesen beiden Polen lag ein weiter Raum, der durch alle möglichen Spielarten ausgefüllt wurde. So ärmlich der Theaterbetrieb in Deutschland war, es herrschte daselbst ein wildes Durcheinander der verschiedensten ausländischen Stilarten, der verschiedensten fremden Richtungen. Es ist ein Tohuwabohu ohne jede Entwicklung, ohne Ziel, nur der augenblicklichen Befriedigung der Schaulust dienend, bis endlich das französische Drama alle anderen aus dem Felde schlägt. Erst mit der Anlehnung an die Franzosen setzt wieder ein organischer Aufstieg ein, bis dahin sind auf dem deutschen Theatermarkt nur Einzelerscheinungen zu registrieren, die nur selten einen zukunftsfrohen Keim enthalten.

Die Schaulust, die in den andern Ländern zum großen dramatischen Aufschwung führte, war in Deutschland ebenso stark vorhanden wie dort. Wenn sie nicht zu einer nationalen Kunst führte, wenn selbst die Anregungen der englischen Komödianten zersplitterten, so lag es an den unseligen politischen Verhältnissen, aber auch an dem Übermaß des fremden Guts, das nach Deutschland hereinströmte. Statt angespornt und ermutigt zu werden, wurde die heimische Produktion durch die Überfülle gelähmt und verwirrt, das Fremde nicht verarbeitet, sondern nur nachgeahmt, um so lieber als es für den täglichen Bedarf mehr

als ausreichte, ja die dürftigen eigenen Ansätze an Brauchbarkeit übertraf. Stücke aus aller Herren Länder wurden in Deutschland gespielt, Gryphius und Lohenstein dagegen mußten sich mit spärlichen Dilettantenaufführungen begnügen. Die Fremden waren ihnen auch weit überlegen. Sie beherrschten das dramatische Handwerk ganz anders als diese Deutschen. Und darauf kam es an. In den schlechten Übersetzungen ging die poetische Form der Ausländer meist verloren, aber die dramatische Kraft verblieb ihnen und damit war ihr Sieg entschieden.

Die englischen Komödianten entanglisierten sich nach und nach. Zunächst nahmen sie einzelne deutsche Mitglieder auf, allmählich, zumal da der Nachschub aus England stockte, erlangten diese die Oberhand, nur die Prinzipale waren noch Engländer. Doch auch diese wurden durch Einheimische ersetzt, aus den englischen Komödianten erwuchsen deutsche Wandertruppen. In Prag spielte 1617 die Gesellschaft Heinrich Schmidts gleichzeitig mit der Greenes. Der Übergang im einzelnen entzieht sich unserer Kenntnis, aber man darf annehmen, daß es nach 1620 keine einheitlich englisch sprechende Truppe mehr gab und daß sich auch die Mitglieder, die noch aus England stammten, etwa seit jener Zeit an das Deutsche gewöhnten. Die Bezeichnung „Englische Komödianten" kommt zwar noch viel später vor, aber sie ist ein Gattungsname, der nur durch die Abstammung und den Stil der fahrenden Truppen gerechtfertigt wird. Mit dieser Nationalisierung der Komödianten war aber nicht etwa ein Aufstieg verbunden, im Gegenteil, sie sanken von der Höhe der Engländer herab. Sie gewannen vielleicht an Beliebtheit bei der Masse, verloren aber dafür an Achtung bei den Gebildeten. Schon daß die schauspielerischen Leistungen der Deutschen geringer waren als die ihrer Vorgänger, trug dazu bei. Außerdem die ungünstigen Zeitverhältnisse. Die klassische Richtung der Renaissance gewann in den höheren Kreisen die Oberhand, und ihnen erschienen die Stücke der Wandertruppen als rohe, kunstlose Machwerke, gerade gut genug für den Pöbel. Es ist bezeichnend, daß der Klassizist Opitz sie nicht einmal bekämpft, es waren eben Volksbelustigungen, die soweit unter ihm standen, daß er sie als Kunstwerke überhaupt nicht in Betracht zog. Hallmann lehnt jede Gemeinschaft mit den „plebejischen herumschweiffenden Personen" ab; in Harsdörffers Urteil ist es Vorbedingung eines „rechten poetischen Gedichtes", daß es nicht „für den gemeinen Pöbel, sondern nur für Gelehrte und mehr verständige Leute" gehört.

Die Kluft wurde erweitert durch die Reaktion, die wenigstens in Deutschland zeitlich mit dem Eindringen des Klassizismus zusammenfällt. Die Renaissance hegte dem Theater gegenüber sehr freie Anschauungen, die Geistlichkeit förderte die Spiele, die Kirche hatte nichts gegen sie einzuwenden. Der Umschwung

trat zuerst in Italien ein und dehnte sich von dort nach dem Zusammenbruch der Renaissance schrittweise auf die anderen Länder aus. Eine feindliche Richtung brach sich Bahn, die je nach der Anlage und der religiösen Auffassung der einzelnen Völker sich mehr oder weniger feindlich gegen die Kunst und gegen das Theater verhielt. Während die Puritaner alle Aufführungen schlechthin verwarfen, ging man in Frankreich nicht so weit. Die Gegnerschaft der Kirche richtete sich dort, teilweise aus Rücksicht auf den vergnügungssüchtigen König, nicht gegen die dramatischen Spiele, sondern nur gegen das Theater als Volksbelustigung, besonders aber gegen die gewerbsmäßigen Schauspieler. Die Staatsgewalt nahm sich zwar der Bedrängten an, sie setzte wohl ihre Gleichberechtigung im Staat, nicht aber in der christlichen Gemeinschaft durch. Immerhin wurden diese Härten durch die Kunstbegeisterung des gesamten Volkes und durch die hohe Blüte des Dramas, dessen Träger die persönlich mißachteten Schauspieler waren, gemildert. In Deutschland fehlten diese beiden Faktoren. Die kirchliche Reaktion griff Platz, ehe die Kunst eine nennenswerte Höhe erreichte. Die gewerbsmäßigen Komödianten besaßen eine Stütze nur in der Vergnügungssucht der Masse, nicht aber in der Schätzung der Nation. Die Kirche stieß nicht auf Opposition, als sie den Beruf ächtete und die ausübenden Mitglieder aus der christlichen Gemeinschaft ausstieß. Sie befand sich in vollem Einklang mit der öffentlichen Meinung, wenn sie die Mimen, gleich den mittelalterlichen Gauklern, wieder zu unehrlichen Leuten stempelte. Von katholischer, öfter und energischer von evangelischer Seite verweigerte man den Komödianten die Sakramente und ein christliches Begräbnis, ja vielfach gestattete man ihnen den Eintritt in die Kirche überhaupt nicht, so daß ihnen selbst die gesetzmäßige Schließung der Ehe versagt blieb. Aber diese Ächtung beschränkte sich auf die gewerbsmäßigen Schauspieler. Die dramatischen Spiele der Dilettanten wurden davon nicht berührt; im Gegenteil, wie sie von den Jesuiten gefördert wurden, so auch von den evangelischen Geistlichen, Kantoren und Lehrern, die es als eine Befleckung und Entweihung ihres Amtes betrachtet hätten, sich die Wandertruppen auch nur anzusehen. Die Kluft zwischen dem Kunstdrama, das einen lehrhaften Zweck verfolgte, und der Belustigung der Menge wurde immer mehr erweitert. Die Mitwirkung an dem einen erschien äußerst verdienstlich, die an der andern sündhaft. Der Zusammenhang zwischen beiden ging endlich ganz verloren, und je höher das eine erhoben wurde, um so unbarmherziger wurde das andere verdammt.

Dazu kam, daß die wandernden Komödianten in Deutschland niemals seßhaft wurden. Einzelne Fürsten machten wohl den Versuch, eine Truppe in dauernden Dienst zu nehmen, aber ihre bescheidenen Residenzen boten schon zahlenmäßig nicht das erforderliche Publikum für ein stehendes Theater, und die eigenen

Mittel der Mäzenaten reichten bereits vor dem dreißigjährigen Krieg dazu nicht aus, geschweige während dieser blutigen Zeit der allgemeinen Verarmung. Je tiefer die Zahlungsfähigkeit des Publikums sank, um so häufiger mußten die Truppen den Aufenthalt wechseln; zuletzt waren die wandernden Komödianten kaum etwas besseres als Landstreicher.

Es bedurfte schon eines mächtigen Dranges zum Theater, um sich diesen verachteten Banden anzuschließen, um sich die Schauspielerei zum Beruf zu erwählen. Von Kunstbegeisterung darf man nicht reden, denn was sie trieben, galt noch nicht einmal in ihren eigenen Augen als Kunst, sondern als Handwerk. Die wenigsten taten diesen Schritt freiwillig. Die Kinder der Komödianten setzten den Beruf der Väter fort, da ihnen die Abstammung eine bürgerliche Tätigkeit beinahe unmöglich machte. Sie bildeten den Stamm und erhielten die Tradition der Wandertruppen. An sie schlossen sich neu eintretende Mitglieder an, gescheiterte Existenzen, zumeist verkrachte Studenten, die keine andere Lebensmöglichkeit besaßen. Die Studenten mancher Hochschulen spielten fleißig Theater, da lag der Übergang zum fahrenden Komödianten nicht so fern, und schließlich war das Leben in einer Wandertruppe mindestens ebenso genußreich als in einem Wallensteinschen Heerhaufen. Die Truppe des Hamburger Prinzipals Caspar Stille, die zwischen 1657 und 62 in Güstrow spielte, zählte zwei Studenten in ihren Reihen, deren Namen stolz in der akademischen lateinischen Form aufgeführt werden. Diese heruntergekommenen Studenten waren das wertvollste Element der Truppen, sie verfügten über die Phantasie und das Maß von Bildung und Belesenheit, ohne das der Theaterbetrieb nicht ausgeübt werden konnte. Sie konnten die fremden Stücke, auf die man angewiesen war, übersetzen und paßten sie dem Bestand der Truppe an, ja sie vermochten jeden beliebigen Stoff für die Aufführung zurechtzuschneiden. Sie waren der Faden, durch den die Schmiere mit dem geistigen Leben der Nation in Verbindung stand, und auf ihnen beruhte die Entwicklungsmöglichkeit des Wanderschauspiels.

Die Kopfstärke der Truppen war gering. Rist in der „Aller Edelsten Belustigung" (1666) macht genaue Angaben. Da ist der Prinzipal, ein abgedankter Küster, und außer ihm und dem Pickelhering sind noch 15 Mitglieder vorhanden. Das entsprach etwa dem Bestand der englischen Komödiantentruppen, doch bildete diese hohe Zahl jetzt eine Ausnahme. Im allgemeinen waren es nicht über zehn, häufig sogar erheblich weniger. Weibliche Mitglieder gab es grundsätzlich nicht, doch erscheint dies Prinzip schon sehr früh durchbrochen zu sein (vgl. S. 178). Der schwache Bestand der Truppe führte von selber dazu, daß die Frauen der Schauspieler gelegentlich einsprangen, und diese Ausnahme scheint gerade bei den minderwertigsten, sittlich verkommensten und numerisch

dürftigsten Truppen zur Regel geworden zu sein. Rist führt als ein Zeichen besonderer Verächtlichkeit aus, daß bei einer Vorstellung von „Judith und Holofernes“ die Heldin von einer Frau gespielt wurde. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts hatten sich die Frauen endgültig das Theater erobert. Auch die Zahl der Wandertruppen war nicht erheblich. Angaben lassen sich schwer machen, da uns nur Nachrichten über Gesellschaften vorliegen, die einen gewissen Ruf besaßen, aber selbst nach dem dreißigjährigen Krieg dürfte es ihrer kaum mehr als acht bis zehn gegeben haben. In den großen Städten Frankfurt, Leipzig, Hamburg waren ihre Besuche häufig, in kleinen Orten sehr selten.

Die Bühne war zunächst die der englischen Komödianten, nur daß allmählich der Gebrauch des italienischen Vordervorhangs und der holländischen Mittelgardine aufkam, so daß die Szene in eine Vorder- und eine Hinterbühne zerfiel. Der Gebrauch der Vorhänge brachte es mit sich, daß das Publikum nur noch vor der Bühne saß und daß diese ausschließlich von vorn eingesehen wurde. Sie wirkte dadurch als Bild, und damit war der Boden zu einer malerischen Ausgestaltung des Schauplatzes gegeben, zum Gebrauch von Kulissen und Prospekten. In der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts scheinen sie sich eingebürgert zu haben, und wenn einzelne Truppen damals noch in der Art der Engländer, also ohne diesen verhältnismäßig kostspieligen Apparat spielten, so geschah es aus Not, weil sie den neuzeitigen Luxus nicht erschwingen konnten. Im allgemeinen war man bestrebt, die prunkvolle Ausstattung nachzuahmen, die damals in der Oper als höchste Errungenschaft italienischer Bühnentechnik angestaunt wurde; freilich mögen diese Versuche bei den kärglichen Mitteln kümmerlich genug ausgefallen sein, aber es ist von prinzipieller Wichtigkeit, daß die deutschen Komödianten im Gegensatz zu ihren englischen Vorgängern nicht ausschließlich durch die Dichtung, nicht mehr durch das Wort allein, sondern durch die Zusammenfassung aller Künste wirkten. Das italienische malerische Prinzip triumphiert über das poetische der Engländer.

Das Repertoire der Wandertruppen ist uns sehr lückenhaft bekannt. Was sie spielten, waren ja nicht gedruckte literarische Dichtwerke, sondern Stücke, die in leicht verderblicher Handschrift von einer Generation zur anderen sich vererbten und durch den beständigen Theatergebrauch der Abnutzung stark ausgesetzt waren. Verhältnismäßig wenig von ihren Spielen ist uns erhalten, und dieses wenige in relativ späten Niederschriften oder in einer Bearbeitung für das Marionettentheater, so ihr von den englischen Komödianten (vgl. S. 248 f.) übernommener unverwüstlicher „Doktor Faust“. Viele dieser Wandertruppen pflegten nicht nur das eigentliche Schauspiel, sondern auch die Puppenkomödie, und infolge dieser engen Verbindung war das Repertoire beider Gattungen ziemlich dasselbe. Aber selbst wenn wir von den spärlich überlieferten Text-

büchern absehen, genügen die zahlreich aufbewahrten Titel, um uns ein Bild von dem Spielplan der fahrenden Komödianten zu machen. Den Grundstock bildeten die von den Engländern aus ihrer Heimat mitgebrachten Dramen. Doch bald entsprachen sie dem veränderten Geschmack nicht mehr. Schon im „Liebeskampff" verschwinden die englischen Stücke und die italienischen überwiegen bei weitem. Nicht etwa, daß ein weicheres Geschlecht sich nicht mehr mit den Unmenschlichkeiten des elisabethanischen Dramas befreunden konnte, im Gegenteil, eben diese Scheußlichkeiten gefielen, und gerade die beiden krassesten Stücke, die „Spanische Tragödie" und „Titus Andronicus" hielten sich auf dem Repertoire und wurden sogar von deutschen Dichter neubearbeitet, das eine von Caspar Stieler als „Bellemperie" (1680), das andere von Hieron. Thomae als „Titus und Tomyris" (1662). Nicht durch ihre Fehler, sondern durch ihre Vorzüge entfremdete sich die Kunst der Engländer das Publikum. Sie war zu einfach, zu gradlinig, man verlangte nach dem Romanhaften und Überraschenden. In dieser Hinsicht gewährte die italienische Literatur mit ihren Komödien, Possen, Romanen und Novellen viel wirksamere Stoffe, ebenso das spanische Drama, der französische Roman und die niederländische Tragödie. Mit ihren Allegorien, mythologischen Gestalten, Verkleidungen und Clownkünsten boten sie auch dem Auge ganz andere Reize, und man wollte nicht mehr nur hören und sehen, sondern man wollte staunen.

Das deutsche Schauspiel des 17. Jahrhunderts machte sich die gesamte Weltliteratur dienstbar. Unerschöpfliche Reichtümer lagen da und man brauchte nur hineinzugreifen, um die wirksamsten Stoffe zu finden. Bei dieser Fülle konnte die Wanderbühne der eigenen Dichter entraten. Was sollten die Komödianten mit diesen überflüssigen Herren? Das fremde Stück übersetzen, das übersetzte auf die Mitgliederzahl der Truppe zuschneiden, einen Roman in Akte und Szenen zerlegen oder ein sensationelles Ereignis neuen oder allerneusten Datums in eine spielbare Form bringen, das konnten die verkrachten Studenten auch, die sich mit den Banden herumtrieben, und waren keine da, so besorgte es der Prinzipal selber. Auf das bißchen Sensation, das die Zuschauer verlangten, verstand er sich auch, zum mindesten ebensogut wie die Literaten. Es ist der Geschmack des deutschen Publikums in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, der Geschmack der nicht gelehrten Kreise, der großen Masse der Bürger und Bauern, der in den Stücken der Wanderbühne zum Ausdruck kommt, ja der ihnen überhaupt die Form gegeben hat, denn die Komödianten selber, ob sie sich nur als Spieler oder als Regisseure und Dramaturgen an den Stücken beteiligten, waren bloß das Sprachrohr für die Wünsche des Publikums.

Dieser Geschmack ist von einer unsagbaren Roheit. Daß man Freude an der Zote hatte, ist dem Jahrhundert sehr oft vorgeworfen worden, und doch ist

das noch sein geringster Fehler. Der Witz wird sich das sexuelle Gebiet niemals nehmen lassen, denn gerade hier zeigt sich der Mensch in seiner ganzen Zwiespältigkeit, also von seiner komischen Seite. Häufig artete die Zote allerdings zu widerlichster Unfläterei aus, aber je größer die Schamlosigkeit war, desto lauter gröhlte das Publikum, und natürlich ließen die Komödianten es sich angelegen sein, gerade diese Neigung zu befriedigen, weil sie am leichtesten zu befriedigen war. Dieser Unrat wirkt um so erschreckender, weil er unmittelbar neben hochtrabendster Pathetik steht. Alles Heroische imponiert der Masse, und das um so mehr, je unbegreiflicher es ihr erscheint. Sie will nicht sich selbst in den Gebilden der Dichtkunst wiederfinden, sondern will sie als Wesen aus einer andern Welt anstaunen. Alles Heldenhafte, aller Edelmut muß möglichst dick aufgetragen werden. Die Liebe kann gar nicht entsagend und aufopfernd genug, der Bösewicht nicht zu grausam und teuflisch, das Laster nicht zu frech, die Reinheit nicht heilig genug sein. Das Volk will starke Farben, schwarz und weiß, recht grob nebeneinander. Das macht Effekt, das wird mit derben Fäusten beklatscht. Aber das genügt der am Stofflichen klebenden Masse nicht. So romanhaft der Inhalt des Stücks sein mag, sie verlangt nach dem Übernatürlichen und Wunderbaren. Gespenster treten auf, Geister erscheinen, die Furien werden beschworen, um ein dreifaches Wehe über das Haupt des Schuldigen zu rufen, die Götter des Olymps steigen herab und die Allegorien der Tugend und des Lasters sorgen dafür, daß die Moral nicht zu kurz kommt. Denn so zotig dieses Schauspiel ist, so moralisch ist es wieder. Das Verbrechen triumphiert nur kurze Zeit, dann bricht es unter der Vergeltung zusammen, und die entsetzlichsten dies- und jenseitigen Strafen werden auf das Haupt des Schuldigen gehäuft. Den Guten mag es zeitweilig schlecht gehen, ja sogar sehr schlecht, das befriedigt die Sentimentalität der Masse, gibt ihr die Rührung, die sie verlangt, aber siegen müssen sie am Ende doch. Das Volk verträgt es nicht, daß der Gerechte unterliegt, daß der Gute von den bösen Mächten bezwungen wird. Das war ein Grund für das Verschwinden der englischen Tragödie. Sie rührt nicht, sie ist mitleidlos, während im Roman alles sich zum besten wendet und die treuen Liebenden sich am Schluß in den Armen liegen. Traurig darf es zugehen, aber nicht tragisch, und neben dieser Fülle von Traurigkeit muß der Spaß zu seinem Recht kommen. Pickelhering oder Hans Wurst drängt sich immer mehr vor und reißt immer größere Partien des Schauspieles an sich. Er kann seine Abstammung von dem englischen Clown nicht verleugnen, aber er ist völlig eingedeutscht und bringt gegenüber dem Heroismus der Haupthandlung den Realismus des Alltags zur Geltung. Er ist ein phantasiearmer, feiger Bursche, nur darauf bedacht, einen guten Bissen und Trunk ohne Bezahlung zu ergattern, allenfalls sich

die Gunst einer Kammerzofe oder Wäscherin, aber auch ohne materielle Gegenleistung, zu erwerben. Dabei ist er schlau und listig, stellt sich dumm, aber gerade durch seine scheinbare Dummheit gelingt es ihm, die klügsten Leute hineinzulegen. Er vollführt seine Streiche, manchmal boshaft, nur um die andern zu prellen, und doch wieder gutmütig, wenn es gilt, die edlen Liebenden zusammenzubringen. Dabei kennt er keine Bedenken, und wenn er nicht selbst den Kuppler spielt, so arbeitet er doch gern im Bunde mit einer Kupplerin. Hans Wurst ist witzig, er liebt Wortspiele, Wortverdrehungen, er prunkt gern mit fremdsprachlichen Brocken, er findet stets das richtige Wort, ja manchmal schwingt er sich zu einer geistreichen Bemerkung auf. Freilich, sein Witz arbeitet für die Masse, er ist roh, derb, sogar schamlos und unflätig, er beschäftigt sich am liebsten mit den menschlichen Verdauungs- und Geschlechtsorganen, er verwechselt das Spaßhafte mit dem Gemeinen, aber bei allen seinen widerlichen Entgleisungen ist er doch ein Bursche, an dessen gesundem Menschenverstand man Freude haben kann. Es liegt nicht an ihm, wenn er moralisch herunterkommt, sondern an dem Publikum. Und die Rüpeleien eines Stranitzky (gest. 1727) und anderer berühmter Hanswurste bildeten in den Schauspielen der fahrenden Komödianten nur einen Teil des Ganzen, das Ganze aber wurde von dem unverwüstlichen moralischen Sinn des Volkes getragen. Die Wanderbühne ist roh, zum Entsetzen roh, aber nicht verkommen, und darin liegt ihre Entwicklungsmöglichkeit.

Im Spielplan der Wanderbühne erscheinen letzten Endes dieselben Elemente wie in den Tragödien Lohensteins und Hallmanns, nur daß sie den Regelzwang nicht kennt, ihre Stücke meist zu einem glücklichen Ausgang führt, das Tragische mit dem Komischen verbindet. Das Volksstück kennt keine literarischen Beschränkungen, steht aber sonst in der Wahl seiner Stoffe, in dem Übermaß der dargestellten Greuel, in der dauernden Verwendung des Liebesmotivs, mit seinen Geistern, Gespenstern, allegorischen Figuren, Tyrannen und edlen Liebenden dem gelehrten Schauspiel sehr nahe. Die Kluft war viel geringer, als die klassizistischen Dichter in ihrem Poetenstolze glaubten. Sie arbeiteten wohl für die Gebildeten, aber die Gebildeten, die sich in ihren Stücken langweilten, waren auch nur ein Teil des Volkes, das sich vor der Wanderbühne amüsierte. Beide sprachen zum Schluß dieselbe Sprache. Zwar sind die Stücke der fahrenden Schauspieler durchgängig in Prosa, die nur an besonders gehobenen Stellen durch den Vers abgelöst wird, aber es ist dieselbe Mischung von Schwulst, Trivialität und steifem Kanzleideutsch wie bei Lohenstein. Auch der heroische Stil der Wanderbühne ist ein Erzeugnis des Barocks, wenn auch dadurch abgeschwächt, daß die Komödianten den bilderreichen Marinismus nicht aus der Quelle, sondern erst durch heimische Vermittler bezogen.

Das Repertoire der Wanderbühne umfaßte alle dramatischen Gattungen mit Ausnahme der Oper, an deren stolze Pracht sich die armseligen Komödianten natürlich nicht wagen konnten. Das Singspiel wurde gepflegt, soweit stimmbegabte Mitglieder zur Verfügung standen, doch nahm es im Vergleich zu dem gesprochenen Drama eine untergeordnete Stellung ein. Die biblischen Stoffe wurden mit der Zeit immer seltener. Es werden zwar noch Aufführungen von „Kain und Abel“ oder von „Tobias“ erwähnt, aber die eigentlich religiösen Dramen sterben aus und nur die novellistischen Stoffe der Schrift wie Judith und Holofernes oder die Königin Esther erhalten sich auf dem Spielplan. Das 17. Jahrhundert teilte das Drama in Trauerspiele, Lust- oder Freudenspiele und Schäferspiele. Die Wanderbühnen haben, soweit wir sehen, das Schäferspiel häufig aufgeführt, gelegentlich das Trauerspiel; die in bürgerlichen Kreisen spielende Komödie dagegen blieb ihnen fremd; ihr eigentlicher dramatischer Typus ist die sog. Haupt- und Staatsaktion, ein heroisches Schauspiel mit zumeist gutem Ausgang und zahlreichen komischen Szenen.

Dieser dramatische Typus ist nicht Schöpfung der Komödianten, sondern die Form des volkstümlichen Schauspiels in ganz Europa. In Italien hatte er sich im Kampf gegen den klassizistischen Regelzwang durchgesetzt. Cecchi (gest. 1587) machte ihn unter dem Namen der farsa, der storia oder des spettacolo literarisch und gleichzeitig lebte er in dem englischen chronicle play wieder auf. Ayrer übernahm ihn, und diese drei verschiedenen, aber auf einen Nenner zurückgehenden Vorbilder mögen auf das deutsche Wanderspiel eingewirkt haben. Wenn die Haupt- und Staatsaktion aber allmählich alle anderen Gattungen in den Hintergrund drängte, so lag es daran, daß die lockere Szenenfügung, die Mischung von Scherz und Ernst und der gute Ausgang den populären Bedürfnissen am besten entsprachen. In dem ernsten Teil dieser Stücke wurden in der Regel große Kämpfe um Szepter und Krone behandelt, so daß die Bezeichnung der ganzen Gattung als Staatsaktion nicht unangemessen war; neu war im 17. Jahrhundert nur, daß das letzte Motiv dieser Kämpfe die Liebe zu sein pflegte. Die politischen Ereignisse wurden in das Romanhafte gezogen, ein Verfahren, zu dem die gleichzeitige Literatur der Franzosen und Italiener den Weg gewiesen hatte.

Die fahrenden Komödianten spielten gewöhnlich eine Haupt- und Staatsaktion und an zweiter Stelle eine lustige Posse, ein Pickelhering- oder ein Hanswurststück, in dem, wie schon der Name sagt, die lustige Person, sei es als Liebhaber, sei es als Ehemann, eins ihrer drolligen Abenteuer bestand. Der reiche Schatz mittelalterlicher Schwänke, die teils schon dramatisiert waren, teils als Erzählung von Mund zu Mund gingen, bot Stoffe in Fülle, von denen nicht nur die deutschen, sondern die Schauspieler aller Länder bis auf Molière zehrten.

Über der Roheit und dem sittlichen Tiefstand des Wanderschauspiels wird in der Regel von den Literarhistorikern seine literarische Bedeutung übersehen. Im Gegensatz zu dem gelehrten Drama und allen andern Schauspielen zum besten des sog. Gebildeten, die nur lokale Wichtigkeit besaßen, war hier eine nationale Kunst, oder wenn dieser Ausdruck zu hoch erscheint, der Ansatz zu einer solchen gegeben. Die Komödianten durchstreiften das gesamte deutsche Sprachgebiet, und was sie boten, war, so niedrig es sein mochte, ein Erzeugnis des Gesamtgeistes von Hamburg bis Wien. In dieser Zeit der furchtbarsten Zersplitterung hielten sie die Einheit des Denkens und Empfindens aufrecht. Es war ein dürftiger Rest, aber ein Keim voll Hoffnungen für die Zukunft, „ein schmutziges Gefäß, aber voll köstlichen Weins". Diese Schmierenkomödianten waren, wie Scherer treffend hervorhebt, gleich dem Spielmann des Mittelalters die Hüter der Vergangenheit und die Bewahrer des Volksdramas. Sie erhielten die in den Volksbüchern niedergelegten Geschichten von der schönen Magelone, von der Melusine, vom Kaiser Oktavianus auch dramatisch lebendig, sie verbreiteten die Erzählungen des klassischen Altertums von Pyramus und Thisbe, von Dido und Aeneas in den letzten Winkel des deutschen Sprachgebiets, sie eigneten sich, wenn auch nur in roh stofflicher Form, all die Kostbarkeiten des französischen, englischen, italienischen und spanischen Dramas an und sie zeigten den poetischen Gehalt, der in den großen Gestalten und Ereignissen der jüngsten Vergangenheit lag. Da erschienen Maria Stuart, Cromwell, Wallenstein, Carl XII., die Bartholomäusnacht auf den Brettern, da konnte man „Hamlet", „Lear", „Romeo und Julia" sehen, „Don Juan", den „Standhaften Prinzen" und „Das Leben ein Traum" neben andern Meisterstücken Calderons und Lopes, da Tassos Aminta und den Pastor fido von Guarini, da den Cid und Polyeucte von Corneille neben den Komödien des jungen Molière, da endlich das Spiel von Dr. Johann Faust, das den Keim der größten deutschen Dichtung in sich barg.

Der Buchhändler Spies hatte als erster die Historie des Erzzauberers 1587 in Frankfurt gedruckt. Schnell verbreitete sich das Heftchen über Europa. Marlowe, Shakespeares stürmischer Vorläufer, dramatisierte es schon nach wenigen Monaten, und englische Komödianten brachten das Stück nach Deutschland. Es erfreute sich größter Beliebtheit, in Graz, Dresden, Danzig, Prag, Hannover, Lüneburg, München, Bremen und Basel wurde es in der Zeit 1608—96 nachweislich gespielt, abgesehen von den vielen andern Städten, aus denen wir keine Nachrichten besitzen. Mochte auch das Beiwerk überwuchern, wie Pluto, der auf einem Drachen in der Luft ritt, oder das Schauessen, bei dem Menschen, Hunde und Katzen aus einer Pastete krochen und durch die Luft flogen, mochte der Hanswurst sich immer mehr vordrängen und

die albernsten Späße mit dem Teufel treiben, das Werk war doch für Deutschland wiedergewonnen und wartete nur auf Deutschlands größten Sohn, um dem Stoff die Form zu geben.

Warum kam er damals nicht, der deutsche Shakespeare, der Erzzauberer, der Gestalt in die Masse brachte? Die Elemente für seine Wirksamkeit waren vorhanden, alles drängte auf ihn hin, aber beinahe ein Jahrhundert mußte noch vergehen, ehe er erschien. Die politischen Verhältnisse tragen die Schuld, die klägliche Zerfahrenheit Deutschlands. Süden und Norden mußten, zum mindesten im Reiche des Geistes, erst zusammengefaßt, die Kluft zwischen den Gebildeten und dem Volk erst überbrückt werden, ehe der Boden für ein deutsches Drama bereitet war. Die Verachtung, mit der die Wanderbühne betrachtet wurde, hat es verhindert, daß der große Dichter-Schauspieler, der die Entwicklung zum logischen Abschluß brachte, aus den Reihen der Komödianten hervorging. Der deutsche Shakespeare blieb aus und an seiner Statt erschien nur der Magister Velten.

Johann **Velten** war 1640 zu Halle geboren. Er stammte aus guter Familie, studierte in Wittenberg und Leipzig Theologie, aber vergaß darüber die „schönen Wissenschaften" nicht. Im Jahre 1661 promovierte er, doch der gelehrte Baccalaureus und Magister besaß keine Neigung zum Geistlichen, es trieb ihn trotz des Examens in die bunte Welt der verachteten Komödianten. 1668 spielte er in Nürnberg und zehn Jahr später stand er an der Spitze der „berühmten Bande", mit der er Süd- und Mitteldeutschland durchstreifte. In Dresden fand er den Kurfürsten Johann Georg II., der eine unter seinen damaligen Standesgenossen seltene Vorliebe für das deutsche Schauspiel besaß. Er nahm den Magister und seine Leute als kursächsische Komödiantengesellschaft in seine Dienste und wenn damit auch die Wanderfahrten nicht abgeschlossen waren, so bildete doch das Hoflager des zweiten und seines Nachfolgers, des dritten Johann Georg, sei es in Dresden oder Torgau, den dauernden Mittelpunkt der Truppe, zu dem sie von ihren Ausflügen nach Berlin, Leipzig, Hamburg oder Köln immer zurückkehrte. Dort feierte sie Triumphe, wie sie noch keiner deutschen Wandertruppe beschieden gewesen waren, unter dem Schutz des Fürsten gewann sie die Gunst der guten Gesellschaft. Doch der Aufstieg war nicht von Dauer. Schon 1690 starb Johann Georg III.; sein Sohn war ein begeisterter Verehrer der italienischen Oper und entließ unmittelbar nach seinem Regierungsantritt die Schauspieler. Velten begab sich wieder auf die Wanderschaft und starb zwei Jahre später in Hamburg, als armer fahrender Komödiant, dem nach dem Brauch der Zeit auf dem Totenbett das Abendmahl verweigert wurde.

Man darf Veltens Bedeutung nicht überschätzen. Er war kein Reformator großen Stiles. Die Fortschritte, die das deutsche Schauspiel durch ihn machte,

lagen weniger in seiner Person als in der seines Gönners, in der glücklichen Fügung, daß ein deutscher Fürst an den verachteten Spielen Interesse nahm und ihnen an seinem Hof eine Art von Seßhaftigkeit bot. Die Verbindung zwischen dem Volksschauspiel und der guten Gesellschaft wurde hergestellt, und daraus ergab sich alles übrige von selbst. Die Roheit der Stücke wurde gemildert, das Repertoire dem feineren Geschmack angepaßt und die Auswahl und das Verhalten der weiblichen Mitglieder strengerer Kritik unterworfen. Schauspielerinnen gab es schon vorher (vgl. S. 242 f.), aber die Frau als Künstlerin erscheint zuerst bei Velten. Bei seiner Truppe kommt überhaupt zuerst auf deutschem Boden die Idee auf, daß man eine Kunst und kein Handwerk ausübe. Er hatte mit einem Publikum zu rechnen, das nicht nur für den Stoff, sondern auch für die Form Sinn hatte, und war dadurch gezwungen, die groben Haupt- und Staatsaktionen zugunsten anderer Stücke, die durch die Form wirkten, zurückzudrängen. Dies waren weder die in Szenen zerhackten Romane, noch die Stücke Shakespeares oder Calderons, für deren charakteristische Form, selbst wenn sie noch vorhanden gewesen wäre, das damalige Publikum kein Verständnis besaß, sondern die Werke des französischen Klassizismus. Velten hatte 18 französische Stücke auf dem Spielplan, darunter zehn der besten von Molière, die „Männer-“ und die „Frauenschule“, den „Misanthropen“, den „Geizigen“, den „bürgerlichen Edelmann“. Der Magister war aber nur Schauspieler ohne poetische Begabung, und darin lag die Begrenztheit und Unzulänglichkeit seiner Reform. Er war nicht Schöpfer genug, um aus eigner Kraft einen Ausweg aus dem bisherigen Wust zu finden, er setzte nur an Stelle des schlechten oder veralteten Fremden das, was ihm besser oder zeitgemäßer erschien. Er gab eine Anregung, aber sie versagte mit dem Augenblick, da kein fürstlicher Gönner mehr die Hand über ihn hielt. Die Wege des Volkes und der Gebildeten gingen wieder auseinander, nachdem sie sich für kurze Zeit mehr scheinbar als wirklich vereinigt hatten. Immerhin hatte Velten die Situation richtig erfaßt. Nur aus dem Wandertheater konnte eine nationale Bühne hervorgehen, wenn es so weit gehoben wurde, daß die gebildeten Kreise an ihm Interesse nahmen. Es mußte die Schauspieler, sie den Dichter liefern, jenes den Stoff, diese die Form. Velten bot den Gebildeten die Hand, aber sie ließen ihn im Stich. Es ist ihre Schuld, daß der Bund zwischen Bildung und Bühne nicht zustande kam.

Dieses Versagen wird begreiflich, wenn man die Liste der Autoren durchmustert, die im 17. Jahrhundert Stücke zur Belustigung und Erbauung der höheren Stände schrieben. Die Literarhistoriker haben sich neuerdings gründlich mit ihnen beschäftigt, manchen der Vergessenheit entrissen und die Verdienste anderer richtig gestellt, aber alle diese Monographien führen gewöhnlich zu einer

Überschätzung. Klay und Kongehl, Rist und Stieler, Schoch und Reuter waren gute Leute, vielleicht auch ganz begabte Dichter, denen hie und da eine hübsche Szene und eine brauchbare Figur gelang, aber Dramatiker waren sie nicht und konnten sie nicht sein. Dazu fehlten ihnen die theatralischen Möglichkeiten. Sie schrieben durchweg für Laien und ihre Stücke sind mit allen Schwächen der Laienkomödie behaftet. Diese war ja des Beifalls der geneigten und wohlbekannten Zuschauer sicher; es fehlte der Ansporn, den nur das Theater und die Konkurrenz auf dem Theater gibt; es fehlte die Notwendigkeit, die Gunst des Publikums zu erringen, der Zwang, es durch beständige Steigerung der Wirkung hinzureißen. Man stutzt ein ausländisches Drama zurecht, man zerlegt einen Roman in Akte und Szenen, es bleibt dem Zufall überlassen, ob das einzelne Werk besser oder schlechter ausfällt. Jede Entwicklung fehlt, kein Stück übt Einfluß auf das nächste, kein Verfasser auf seine Kollegen. Sie kennen sich ja untereinander nicht, es sind lauter lokale Größen. Was in Rudolstadt gespielt wird, bleibt in Altenburg unbekannt. Es wird vielleicht gedruckt, aber das dünne Heftchen wandert selten über den Druckort hinaus, und wenn es geschieht, wenn es zufällig sogar einem Bruder in Apoll in die Hände fällt, so gibt es ihm kaum eine Anregung. Er arbeitet unter ganz andern Bedingungen, und was den Neigungen des Rudolstädter Grafen zusagt, ist für den Altenburger Herzog unverwendbar, was die Studenten entzückt, kann der Autor einer Schülerkomödie nicht gebrauchen. Es herrscht völlige Zersplitterung im Reich der „allerebelsten Belustigung". Die Autoren fühlen das selber, aber natürlich erkennen sie die Ursache nicht. Sie suchen die Mängel durch die Theorie zu heilen, und Harsdörffer, Rist, Stieler u. a. schreiben mehr oder weniger dürftige Poetiken, die weder ihnen selbst noch den Genossen das Geheimnis der dramatischen Kunst erschließen. Das hätte nur die wirkliche Bühne vermocht, aber die verachteten sie. Das war das einzige, worin ihre Lehren übereinstimmten, in der Ablehnung der volkstümlichen Bühne.

Theater gespielt wurde damals in allen gebildeten Schichten, in den Städten, an den Höfen, an den Universitäten und an den Schulen. Wenn man danach ein zumeist höfisches Gelegenheitsstück, ein Studenten- oder ein Schülerdrama unterscheidet, so ist das eine Teilung nach den ausübenden, zumeist auch zuschauenden Personen, ohne sachliche Bedeutung. Die Schüler sind ja häufig die Träger des höfischen Festspiels, allegorische Gelegenheitsstücke wie Rists „Friedewünschendes Teutschland" wurden eigens für Studenten geschrieben und von ihnen gespielt. Immerhin bietet diese Scheidung eine, vielleicht die einzige Möglichkeit, im Durcheinander des Dramas große Gruppen zu erkennen und zusammenzufassen.

Das Gelegenheitsstück wurde dann und wann in den Städten, zumeist aber an den Fürstenhöfen gespielt. Seine Verfasser sind gelehrte Herren, meist Mitglieder der Sprachgesellschaften, bewandert in der Dichtung der Italiener und Franzosen, denen sie ihre Stoffe entnehmen, vertraut mit der antiken Mythologie, der sie ihre Allegorien und die Gestalten ihrer Zwischenspiele verdanken. Die Engländer und Holländer wurden von ihnen abgelehnt, und wenn man doch noch Stoffe englischer Herkunft bearbeitet, so geschieht es in Unkenntnis ihrer Herkunft. Die „Zähmung der Widerspenstigen" wird häufig wieder aufgefrischt, aber man glaubte, daß sie aus Italien stamme, und das verlieh ihr einen besonderen Nimbus. Italienisch und französisch galten für vornehm, und diese Autoren schrieben ausschließlich für die feine Welt. In den Städten freilich fanden sie wenig Boden. Das Gelegenheitsstück, das Festspiel erforderte einen rasch wachsenden Prunk, und dazu fehlte den Bürgern in der Not des Krieges das Geld. Wenn Harsdörffer die Pracht der italienischen Theater schildert, so will er „mit Worten vorstellen, was wir dieser Zeit im Werke zu sehen nicht verhoffen können". In der freien Reichsstadt Nürnberg übten die Mitglieder des Pegnitzer Blumenordens eine rege dramatische Tätigkeit aus. Aber weder Jak. Hieron. Lochner noch der begabtere Siegmund v. Birken (1626—81) mit seinen Stücken „Kriegs Beschluß und Friedens Kuß" und „Androfilo" brachten es zu nennenswerten Erfolgen, obgleich das letztgenannte, aus jesuitischer Quelle (s. S. 162) geschöpfte Drama sogar vor den Mitgliedern des Westfälischen Friedenskongresses gespielt wurde. Der talentvolle Joh. Klay (1616—56) versuchte vergebens das religiöse Bürgerdrama mit „Herodes dem Kindermörder" und einem „Leidenden Christus" zu erneuern. Die Rolle der Reichsstädte war ausgespielt, sie mußten zugunsten der fürstlichen Residenzen abdanken.

Daß dem Landesherrn bei festlichen Gelegenheiten gehuldigt wurde, war alter Brauch; daß hierbei die Kunst, zumal die Dichtung in der ersten Linie stand, war Tradition der Renaissance. Stücke wie schon Gryphius' „Piastus" und „Majuma" waren nicht Selbstzweck, sondern Mittel zur Verherrlichung des Gönners, sie mußten in Beziehung zu seiner Person, zu seinen oder seines Hauses Taten gebracht werden. Vor allem in Frankreich feierte das höfische Festspiel Triumphe, Ludwig XIV. zog Dichter wie Corneille und Molière, Maler wie Lebrun, Komponisten wie Lully, Architekten wie Mansard heran, um sich in einem gemeinsamen Kunstwerk feiern zu lassen. Mit solchen Meistern konnten die deutschen Fürsten nicht aufwarten, aber was an der Qualität fehlte, ließ sich durch die Masse ersetzen. Statt eines Hofes gab es einige Hunderte, und jeder von diesen Duodezfürsten besaß seit dem Westfälischen Frieden das volle Bewußtsein seiner Souveränität. Er wollte hinter seinem französischen Kollegen nicht zurückstehen, und wenn er keinen Molière zur Verfügung hatte, so mußte eben

sein Sekretär, der Kantor, der magister loci oder der Professor der „schönen Wissenschaften“ das Feststück schreiben. Wozu hatten sie denn studiert? Nach ihrer und ihres Brotherrn Ansicht bildete Gelehrsamkeit die wichtigste Voraussetzung der Poesie. Kein Geburtstag, keine Hochzeit, keine Kindtaufe in dem fürstlichen Hause verging, ohne daß der Hofpoet in die Saiten griff. Oft gab der Gönner sogar den Stoff an und der Dichter mußte ihn bearbeiten, wie Kaspar Stieler in der Vorrede seiner „Erfreueten Unschuldt“ schreibt, „weilen es aber also demjenigen, so ihme zu befehlen, gefallen“, aber selbst wenn ein derartiger Zwang nicht ausgeübt wurde, waren die Verfasser unfrei und durch den Zweck ihres Werkes gebunden. Eine Entschädigung gewährte es, daß sie unmittelbar für die Aufführung und für bestimmte Spieler schrieben, mochten es auch nur Laien sein, denen die Rollen nicht nach der Begabung, sondern nach dem Stand zugeteilt wurden. Die vornehmsten Damen und Herren spielten die erhabensten Rollen, die Allegorien der Fortitudo, Justitia, Humanitas oder griechische Götter, während sie die weniger glänzenden Gestalten den bescheideneren Leuten, die der volkstümlichen Figuren sogar den Bediensteten überließen. Aber bei alledem genoß der Verfasser den Vorteil, daß er wußte, daß und durch wen sein Werk aufgeführt wurde. Das beschwingte seine Phantasie und gab den Stücken neben der Gelehrsamkeit Leben und Bewegung, soweit das eben bei Spielen möglich war, die sich an eine kleine ausgewählte Gesellschaft richteten. Zu der lokalen Beschränkung trat die soziale. Sie unterband jede Entwicklung. Die Autoren selbst konnten an Werken keine Freude haben, die, wie sie wußten, nach dem einmaligen festlichen Anlaß zu den Akten gelegt wurden und alle Schwächen des Augenblickserzeugnisses trugen.
Die Beziehung zu dem gefeierten Fürsten ließ sich am bequemsten durch eine allegorische Darstellung seiner eigenen Taten vermittels der Personifikation der Tugend und der Laster herstellen. So schilderte Simon Dach (1605—59) in „Prussiarcha“ (1644) die Vertreibung der Barbarei aus Preußen als einen allegorischen Kampf, den Albrecht von Hohenzollern im Bunde mit Apollo führt. Häufig aber reichten trotz aller Schmeicheleien weder die Leistungen des Helden noch die Phantasie der Verfasser zu einer fünfaktigen Allegorie aus, und in solchen Fällen griff man wie Kaspar Stieler (Pseud. Filidor, gest. 1707) in den „Wittekinden“ auf den Stammbaum des Regierenden zurück oder flocht in ein beliebiges Stück die notwendige Huldigung ein. In Stielers „Betrogenem Betrug“ nimmt der Sprecher des Vorworts auf die festliche Veranlassung, die Taufe eines jungen Rudolstädter Grafen, Bezug, ein Hinweis, der später durch ein Wiegenlied der Musen und das Schlußwort Apolls wieder aufgenommen wird. In ähnlicher Weise verfährt Michael Kongehl (gest. 1710) in seiner opernhaften, nach einem älteren Stück von 1675 bearbei-

teten „Andromeda" (1695), wenn er durch ein Nachspiel die Verbindung des Stückes mit dem Geburtstag des Kurfürsten von Brandenburg herstellt:

Auf dich, Germania, wird dieses Spiel gespielet,
Du bist Andromeda, du bist im gleichen Orden,
Das Wetter schlägt auf dich aus Süd, Ost, West und Norden;
Des Krieges-Drach hat gnug den Mut an dir gekühlet;
Komm Perseus, nun ist Zeit! die große Not ist da!
Es zeigt sich schon der Held, der tapfre Held der Brennen,
Der große Friederich, den kann man Perseus nennen.

Daran schließt sich die übliche Huldigung, die in diesem Fall von Germania und Prussia gesprochen wird.

Die Ausstattung richtete sich nach den Mitteln des jeweiligen Hofes. Ein prachtliebender Herr wie Friedrich III. von Brandenburg schonte „Prospekte nicht und nicht Maschinen". Alle Götter des Olymps stiegen auf den wunderbarsten Flugmaschinen in Wolken gehüllt herab, Äolos brauste mit den vier Winden über die Bühne und den Schluß bildete eine großartige Apotheose, in der Jupiter Andromeda, Cassiopeia und Perseus zu den Sternen emporhob. Alle Errungenschaften der italienischen Oper wurden aufgeboten, zahlreiche Gesänge und Tänze eingeschoben und an wechselnden Dekorationen war kein Mangel. Bei den bescheidenen Rudolstädter Festspielen dagegen traten nur vereinzelte griechische Götter auf, der Dichter kam mehr zu seinem Recht und ein Mann von der Begabung Stieler-Filidors konnte diesen Stücken sogar eine gewisse Eigenart aufdrücken. Er schöpft zwar auch im „Vermeinten Printzen", im „Betrogenen Betrug", in der „Erfreueten Unschuldt" und „Basilene" mit vollen Händen aus dem Roman und dem Schäferspiel der Italiener und Franzosen, aber er versteht doch die abgebrauchten Motive der Verkleidungen und Verwechslungen geschickt zu verwerten und er beherrscht die Technik für einen Deutschen und Dichter eines Liebhabertheaters in so erstaunlicher Weise, daß selbst die stereotype Lösung durch die Anagnorisis (Wiedererkennung) überraschend eintritt. Freilich ist seine Technik äußerlich und die seelischen Motivierungen werden durch das Eingreifen allegorischer Gestalten ersetzt.

In einem Festspiel will man lachen, aber Pickelhering ist zu roh, für die Hofgesellschaft unverwendbar. An seine Stelle tritt Scaramuz. Das war ursprünglich der Theatername eines berühmten italienischen Komikers Tiberio Fiorelli, später eine allgemeine Bezeichnung der komischen Person in der französischen und deutschen Literatur. Er benimmt sich etwas anständiger als Pickelhering und Hans Wurst, sonst unterscheidet er sich kaum von ihnen, aber er trug einen italienischen Namen und dadurch war er in der guten Gesellschaft zulässig. Filidor sucht ihn meist als Diener des Liebhabers, ähnlich wie im spanischen

Mantel- und Degenspiel, in die Handlung einzuflechten, Kongehl nimmt sich diese Mühe nicht, sondern läßt ihn im Zwischenspiel auftreten, so daß das Drama nun in zwei Teile zerfällt, in eine erhabene und eine niedrig komische Handlung. Darin lag ein Bruch mit der klassischen Regel, die eine einheitliche Handlung forderte. Die Verfasser begingen ihn nicht aus Überzeugung, sondern unter dem Druck der Verhältnisse. Die Schaulust mußte in diesen Festspielen zu ihrem Recht kommen. Aus diesem Grund nahmen sie es auch mit der Einheit der Zeit und des Ortes nicht genau und ließen auch die langweiligen Chöre nicht mehr auftreten, obgleich sie in ihrer Gesinnung Klassizisten waren und gelegentlich die der Schaulust gemachten Zugeständnisse bedauerten. Sie wollten unterhalten und dadurch traten sie in Gegensatz zu der strengen Opitzschen Richtung, die die Poesie vor allem als Mittel der Belehrung betrachtete. Dieses Eingehen auf den Geschmack des Publikums hätte zu einem Fortschritt werden können, wenn das Publikum breiter gewesen wäre und nicht nur aus einer lokal beschränkten Hofgesellschaft bestanden hätte. So aber kamen die Verfasser über das Gelegenheitsstück nicht hinaus, und selbst wenn sie eine gesunde nationale Empfindung äußern, bleibt ihr Werk doch ein unorganisches Flickwerk von italienischen, spanischen und französischen Fetzen, „ein wunderliches Gemisch von allegorischer Dichtung, Oper und Ballet“. So lautet das Urteil eines modernen Kritikers über Joh. Georg Schottels (1612—76) „Neu erfundenes Freuden Spiel genandt Friedens Sieg“, das 1648 am Braunschweiger Hof aufgeführt wurde. Es kann für die ganze Gattung gelten. Mochten solche Stücke an den zahllosen großen und kleinen deutschen Höfen gegeben werden, es fehlte das Publikum, das das fremde Gut assimilierte. Das Gelegenheitsspiel blieb Nachahmung und darum unfruchtbar. Die Stücke wurden vergessen, sobald der festliche Tag vorüber war.

Ein größeres Publikum besaß das Studentenschauspiel. Auf den Universitäten war, wie im zweiten Abschnitt unseres Werkes (s. S. 124 f.) dargestellt ist, von jeher Theater gespielt worden, und diese Tradition wurde im 17. Jahrhundert fortgesetzt, nur daß an Stelle der lateinischen Sprache allgemein die deutsche trat. Das lateinische Schuldrama machte einer laienhafteren Richtung Platz. Es wurde nicht mehr ausschließlich für klassisch gebildete Akademiker gespielt, sondern auch für die Bürger der Stadt. Leipzig, Rostock, Königsberg übernahmen die Führung, Königsberger Studenten schlossen sich sogar unter Andreas Gärtner zu einer fahrenden Komödiantengesellschaft zusammen, die im nördlichen und östlichen Deutschland Triumphe feierte und von den gebildeten Kreisen höher geachtet wurde als die Wandertruppen. Der Dichter Johannes Rist (1607—67) spricht von den gewerbsmäßigen Schauspielern mit der

größten Verachtung, aber er verschmäht es nicht, den fahrenden Studenten Stücke zu liefern.
Rist war seines Zeichens Prediger in einer kleinen holsteinischen Stadt nahe bei Hamburg und ein eifriges Mitglied des „Elbischen Schwanenordens“, einer der Gesellschaften, in denen sich damals die wenigen zusammenschlossen, die ein Gefühl für die Not des Vaterlandes und die Mißachtung der Muttersprache besaßen. Den dreißigjährigen Krieg hatte er am eigenen Leibe empfunden und aus dieser Empfindung heraus schrieb er nach mehreren mythologischen, historischen und allegorischen Schauspielen das „Friedewünschende“ und das „Friedejauchzende Teutschland“ (1647 und 53). Der echte Schmerz des Patrioten und die von Herzen kommende Sehnsucht nach Frieden erheben zum mindesten das erste Stück hoch über Werke von Birken (s. S. 252) oder Ernst Stapel (gest. 1635), die die gleiche Tendenz verfolgen. Deutschland erscheint als eine große Königin inmitten der Allegorien des Friedens und der Wollust. Sie verstößt jenen und wendet sich dem Bösen zu. Sie lehnt die alten deutschen Helden Ehrenvest (Ariovist), Herman, Civilis, Wedekind ab und wählt statt ihrer die feinere Gesellschaft von Don Antonio (Spanien), Monsieur Gaston (Frankreich), Signor Bartholomeo („kommet aufgezogen als ein Kroate!“, aber doch offenbar = Venedig) und des Herren Karel (Habsburg?), die sie durch ihre Gaben vergiften und mit Hilfe des Mars bezwingen. Krieg, Hunger und Pest erniedrigen die ehemalige Herrscherin zu einem elenden, geplagten Bettelweib, das in Schmerz und Scham über seine Sünden vor Gottes Thron niedersinkt und von ihm nach einem ergreifenden Schuldbekenntnis auf Fürsprache des Friedens und der Liebe mit der Hoffnung entlassen wird. Der Krieg mit allen seinen Schrecken wird als eine Strafe aufgefaßt, die Deutschland durch seine Sünden, seine Hoffart und Torheit verdient hat. Für die Zerknirschung, in der das Weh des Patrioten und die Reue des Christen zusammenfließen, findet Rist in Anlehnung an das evangelische Kirchenlied starke Töne. Schwächer ist das „Friedejauchzende Teutschland“. Der Verfasser wiederholt sich, die Allegorien sind noch blutleerer und die lehrhaften Auseinandersetzungen überwuchern.
Die Vorzüge Rists sind lyrisch. Als Dramatiker arbeitet er mit den abgenutzten Kunstmitteln des Gelegenheitsspiels, mit Allegorien, zahlreichen eingelegten opernhaften Gesängen, lebenden Bildern und dem realistisch-komischen Zwischenspiel, in dem er nicht selten den Dialekt verwendet. Höfischen Pomp konnte er natürlich von der Studententruppe nicht erwarten, aber er wünschte doch, daß die Aufführung so prächtig als möglich gestaltet würde, und einzelne Einlagen besonders im zweiten Stück erfolgen nur zu dem Zweck, das Auge durch Prunk zu blenden, obwohl sie die dürftige dramatische Handlung auf-

halten. Es fehlt nur an der pflichtmäßigen Huldigung, sonst könnten die Dramen ebensogut an einem Fürstenhof gespielt werden; eine innere Berechtigung dafür, daß sie von Studenten gegeben wurden, besteht nicht. Der Stil ist der gleiche. Immerhin macht sich im Laufe des Jahrhunderts in den Studentenaufführungen eine fortschrittliche Tendenz bemerkbar. In ihnen offenbart sich schon früh, wie das der gesamten geistigen Richtung entsprach, die Hinneigung zu den Franzosen. Der Ruhm Italiens verblaßte vor dem Glanze des französischen Königtums. Die Sonne von Versailles geht auf, in Deutschland übernimmt Leipzig die geistige Führung und wird zum Mittelpunkt der französisierenden Richtung. Französisch wurde modern, und das moderne französche Drama zog die Jugend an. Greflinger (gest. um 1677) übersetzte 1650 den Cid, Heidenreich (gest. 1688) den „Horatz" des Corneille und die Mirame von Desmarets, Kormart (vgl. S. 206) endlich neben mehreren holländischen Stücken den Polyeucte und Héraclius des großen Corneille sowie den Timocrate seines jüngeren Bruders Thomas. Aber die Neuerungen der Studenten machten bei Übersetzungen nicht halt. Was der Jugend an den bisherigen Stücken nicht zusagte, waren die lebensunwahren, farblosen Allegorien. Aber gerade diese selbst wiesen den Weg in das wirkliche Leben zurück. Viele von ihnen schilderten ja unter einer Maske einen Ausschnitt aus der Zeitgeschichte, oft in polemisch-satirischer Absicht, und diese Satire bildete das Band, das die allegorischen Gebilde mit der Wirklichkeit verknüpfte. Die Satire legte es nahe, in das Leben selber zu greifen und das, was man täglich vor Augen hatte, auf die Bretter zu bringen. Der Leipziger Joh. Georg Schoch tat in seiner „Comoedia vom Studenten-Leben" (1657) den scheinbar fernliegenden und doch so selbstverständlichen Schritt. Er brachte das, was er selbst, seine Schauspieler und seine Zuhörer lebten, auf die Bühne. Ein Studentenulk ist es, nicht mehr, aber auf Beobachtung der Wirklichkeit aufgebaut, und darum, so schlecht der Versuch ausfiel, ein Fortschritt gegen die bisherige Dramatik, eine Kundgebung des Realismus, der sich bisher nur in den Zwischenspielen zu äußern wagte. Aber diese arbeiteten mit Spielfiguren, dem traditionellen Scaramuz oder dem renommistischen Soldaten des Plautus, Schoch wollte mit der Konvention brechen und Menschen der alltäglichen Gegenwart vorführen. Sein Versuch, der sich seiner literarischen Vorgänger im 16. Jahrhundert (vgl. S. 147 f.) schwerlich bewußt war, eilte der Zeit voraus und erst vierzig Jahre später kurz vor dem Ausgang des Jahrhunderts fand er einen Nachfolger.

Damals zechte ein bemoostes Haupt, Christian Reuter (1665— um 1712), in Leipzig in Auerbachs Keller. Schulden bedrückten ihn und mit seiner Hauswirtin lag er in dauerndem Streit. Zum Schluß ließ sie ihn aus ihrem ungastlichen Haus zum Roten Löwen exmittieren, ohne zu ahnen, daß sie mit dieser

Tat einen deutschen Dichter auf das schwerste kränkte. Seine Rache bestand in einem Lustspiel „L'honnéte (sic!) Femme oder die Ehrliche Frau zu Plißine" (1695), das der Verfasser sämtlichen Studiosis auf der weltberühmten Universität Leipzig widmete. Im Mittelpunkt steht die derbe und protzige Zimmervermieterin, die „ehrliche Frau" Schlampampe mit ihrer Familie, zwei putzsüchtigen Töchtern, einem aufschneidenden älteren und einem verhätschelten jüngeren Sohn. Ihre Gewinnsucht, ihr Geldstolz und ihre niedrige Gesinnung werden mit derbem Realismus gegeißelt und im Gegensatz dazu das flott-leichtsinnige Leben der Studenten geschildert. Reuter ist mehr Satiriker als Dramatiker. Seine Charaktere sind lebenswahr, aber er versteht nicht, sie aus der Handlung hervorgehen zu lassen. Das Stück zersplittert in Augenblicksbilder und Episoden ohne Zusammenhang und Steigerung. Erst am Schluß setzt eine aus Molières „Preziösen" entlehnte Intrige ein, aber gerade diese zeigt, wie weit Reuter hinter seinem Vorbild zurückbleibt und wie wenig er trotz seines psychologischen Scharfblicks die Form des Dramas beherrscht. Ihm fehlt der Theaterinstinkt, seine Gestalten bleiben Spezialitäten ohne die dramatisch notwendige Allgemeinheit. Sie interessieren nur den Verfasser und seine Freunde und das Ganze erhebt sich nicht über einen Studentenulk, der heute mehr kulturhistorische als poetische Bedeutung besitzt. Das gilt in noch höherem Maße für „Der ehrlichen Frau Schlampampe Krankheit und Tod" (1696). Wie alle zweiten Teile besitzt dieses Stück die Schwächen, aber nicht die Vorzüge des ersten. Vieles ist Wiederholung, die Handlung zersplittert noch mehr, und endlich ist die Darstellung einer Krankheit und eines Begräbnisses kein Gegenstand des Spaßes, selbst wenn die Verstorbene Schlampampe heißt. Reuter hat das erste Stück später zu einem Operntext erweitert und verwässert, auch ein zweites, wiederum „schlüsselhaftes" Lustspiel geschrieben, „Graf Ehrenfried" (1700). Der Titelheld, ein gutmütiger, aber nicht sehr intelligenter Edelmann, der trotz chronischen Geldmangels einen gewaltigen Hofstaat hält, ist auch diesmal gut gezeichnet, aber wieder löst sich die Handlung in lauter nicht immer geschmackvolle Einzelheiten auf.

Das Studentenschauspiel war seiner Natur nach auf eine enge soziale Schicht beschränkt und daher wie alle Gattungen des Laienschauspiels nicht berufen, einen entscheidenden Fortschritt des deutschen Theaterlebens herbeizuführen, aber Erscheinungen wie die Reuters zeigen doch, daß es unter der Jugend gärte, daß ein neuer Geist im Werden war, der von der Melodramatik des Barocks nichts wissen wollte und ihrem Schwulst, ihren gemachten Gefühlen gesunden Wirklichkeitssinn entgegenstellte. Darin liegt die Bedeutung dieses Dichters. Was er geschaffen hat, sind keine Früchte, noch nicht einmal Knospen, sondern wilde Schößlinge, aber sie beweisen, daß der alte, scheinbar morsche

Baum noch die Kraft zu neuen Trieben besaß. Wenn man seine Prosa mit den geschwollenen Alexandrinern der gleichzeitigen Hofdichter, seine derben Gestalten mit den damaligen Allegorien vergleicht, so weiß man, daß Reuter der Träger der Zukunft ist. Eine Liebesszene wie die in „Graf Ehrenfried" (V 1) voll echten Gefühls und starker Innerlichkeit vermochte keiner seiner Zeitgenossen zu schreiben, leider endet sie mit einem Rückfall in die Oper. Reuter nimmt selbständige Anläufe, aber er wird doch von den Tendenzen seiner Zeit beherrscht; er ist wichtig als Symptom der Reaktion gegen die Barockkunst, aber seine Vorzüge sind mehr negativ als positiv.

Wie auf den Universitäten, so wurde auf den Schulen Theater gespielt. Auch die Schulkomödie ist gleich dem gesamten Laienschauspiel ein Vermächtnis des Mittelalters, in neulateinischer und in deutscher Sprache, in protestantischem und in katholischem Geist blüht sie zur Zeit der Reformation wie der Gegenreformation, und diese Blüteperiode ist in den ersten Abschnitten des „Deutschen Dramas" ausführlich dargestellt. Aber auch dem Barockzeitalter ist die Schulkomödie noch ganz vertraut geblieben; Harsdörffer, sein populärster deutscher Ästhetiker empfiehlt sie: „Außer allem Zweifel ist die Behandelung der Freudenspiele bey der Jugend eine feine, wolfruchtende Vbung: durch welche jhr Gedächtniß gestärket, die Aussprache und Mäßigung der Stimme erlernet, die Höflichkeit in den Gebärden angewehnet, die Künheit frey und ungescheuet zu reden erhalten, und der Verstand geübet wird: Massen der Zuhörenden Gemüter in Volkreichen Zusammenkunften viel Kräfteiferiger beweget und erreget werden." Aber die Schüleraufführungen hätten niemals eine so weite Verbreitung erlangt, wenn sie nur diesen pädagogischen Zwecken gedient hätten. In Wirklichkeit waren sie das Theater der bürgerlichen Intelligenz. Sie verachtete die Wanderkomödianten und hatte daher außer in Residenz- oder Universitätsstädten keine Gelegenheit, „literarische" Vorstellungen zu sehen. Daraus erklärt sich die Sorgfalt, mit der die Schulleiter sich der Aufführungen annahmen. Sie setzten sich über alle moralischen Rücksichten auf die Jugend hinweg, um nur ihren Geist vor der Stadt oder gar vor dem Landesfürsten leuchten zu lassen. Die Schulaufführungen erstreckten sich über das gesamte deutsche Sprachgebiet, am häufigsten sind sie in Mitteldeutschland.

Eine bestimmte literarische Gattung ist das Schuldrama nicht. Man spielte, was vorhanden war, ohne Kritik, bald ein religiöses Drama, bald ein allegorisches Gelegenheitsstück, bald eine Übersetzung aus dem Italienischen oder Französischen, bald ein Werk von Gryphius, Lohenstein, Hallmann. Es gibt nichts Buntscheckigeres als den Spielplan eines Schülertheaters, wo Gryphius' „Peter Squentz" neben einem Stück in griechischen Hexametern,

Grotius' Christus patiens neben dem Pastor fido, die „Widerspenstige" neben „Polyeuct", Albinus' „Printzen-Entführung" (1686) neben Hallmanns Märtyrerstücken stehen. Die Stillosigkeit des Jahrhunderts kann nicht anschaulicher illustriert werden als durch diesen Hexenkessel, in dem alle dramatischen Fragmente der europäischen Völker zusammengekocht wurden. Selbst die Stücke, die ausdrücklich, meist von Schulmännern, für die Schülertheater angefertigt wurden, zeigen dieselbe groteske Stilmischung. Da schrieb einer ein Weihnachtsstück und verwendete bei der Darstellung der Geburt Christi Motive der pastoralen Dichtung, da ein anderer eine blutige Tragödie mit Gesangseinlagen und vierstimmigen Chören, oder er verarbeitete Opitz' Operntext „Judith" durch Zusätze in ungebundener Rede zu einem fünfaktigen Schauspiel. Die Zusammenschweißung der heterogensten Bestandteile geschah in ebenso willkürlicher wie pedantischer Weise. Der schon als Hofdichter des ersten preußischen Königs erwähnte Michael Kongehl schrieb auch zwei Komödien für die Königsberger Schüler. Sie enthalten Novellenstoffe, die schon Shakespeare verarbeitet hat, „Die vom Tode erwekte Phönizia" („Viel Lärm um Nichts"), „Der Unschuldig-beschuldigten Innocentien Unschuld" („Cymbeline"). Kongehl hat die Werke seines großen Vorgängers nicht gekannt, im ersten Fall war Ayrer (vgl. S. 193) seine Quelle, im zweiten vielleicht Boccaccio, wahrscheinlicher eine spätere Bearbeitung in dramatischer Form. Darauf kommt wenig an; bezeichnend ist nur, daß der Deutsche das Wesen der Novelle und der aus ihr erwachsenen Novellenkomödie völlig verfehlt, so daß er in seinen „Mischspielen" den ganzen gräßlich-tragischen Apparat des Barocks zur Einfädlung der Intrigen aufbietet. Geister, Hexen, Furien mit ihren allegorischen Dienern spielen die Hauptrolle, sie sprechen nicht nur den Prolog, sondern alle Vorgänge des Dramas werden durch ihr Eingreifen motiviert. Aber Kongehl kennt nicht nur die Tragödie seiner Zeit, sondern auch das Schäferspiel und die Posse. Auch bei diesen macht er stilwidrige Anleihen. Der Entschluß Innocentiens, sich nach der Verstoßung durch den Gatten auf die Wanderschaft zu begeben, ist durch ein an dieser Stelle unsagbar albernes Echospiel (III 4) hervorgerufen, wie es in der pastoralen Poesie seit Guarini unerläßlich war; in der „Phönizia" schlachten sich (V 1) die Bösewichte gegenseitig ab, ein Clownspaß, der ganz ähnlich im „Bestraften Brudermord" (IV 1), einem etwa gleichzeitigen Hamlet der deutschen Wandertruppen wiederkehrt.

Die Pedanten, die solche Schulstücke verfassen, dichten nicht, sondern setzen die vorhandenen Materialien zusammen. Das zeigt sich auch in ihrer Sprache. Sie halten zwar grundsätzlich an dem Alexandriner als dem dramatischen Versmaß fest, da sie aber einen gleichmäßigen Fluß der Handlung nicht kennen, sondern nur Intermezzi der verschiedenen Stilarten, so wird auch ihr Alexan-

driner beständig durch kürzere Verse mit paar- oder kreuzweisen Reimen und liedartig gegliederte Strophen unterbrochen. Es mag sein, daß dabei ein Gefühl der Unzulänglichkeit des Alexandriners mitspricht, aber was die Autoren an seine Stelle setzen, ist jedenfalls noch schlimmer, ist Willkür und Stillosigkeit, ein Chaos, in dem jede Poesie erstirbt. Man braucht Kongehls Mischspiel nicht erst mit Shakespeares „Viel Lärm um Nichts", sondern bloß mit Ayrers „Schöner Phaenicia" zu vergleichen, um die ganze Barockbarbarei dieser dichtenden Schulmeister und Pedanten zu erkennen.

Trotzdem war auch der Schulkomödie ein bescheidener, aber fruchtbarer Dichter gegeben. Wie die Wanderbühne durch Johann Velten, das Studentenschauspiel durch Christian Reuter, so nahm sie durch Christian Weise gegen Ende des Jahrhunderts einen Aufschwung. Aber dieser Aufschwung war gleich dem der anderen Gattungen nur lokal, nicht die Schulkomödie als solche wurde gehoben, sondern es trat ein Mann auf, der bewies, daß man auch auf diesem Gebiet etwas Besseres, beileibe nicht etwas Gutes schaffen könne. Wie Velten und Reuter, so ist auch Christian Weise nicht als Ereignis, nicht nach seinen Leistungen, sondern als Symptom zu bewerten, als Symptom für das Gefühl der Unzufriedenheit mit dem Vorhandenen und des Bedürfnisses nach etwas Neuem und Besserem.

Christian Weise (1642—1708), in Zittau geboren, studierte in Leipzig, trat in den Schuldienst ein, nachdem er kurze Zeit Sekretär eines Grafen von Leiningen gewesen war, und wurde 1678 Rektor des Gymnasiums in seiner Vaterstadt. Er hatte wenig von der Welt gesehen, desto fleißiger vertiefte er sich in die Bücher. Er ist ein gelehrter Mann mit einer umfassenden Belesenheit, aber das Wissen macht ihn nicht stumpf und blind für das Leben. Er schaut mit offenen Augen in die Gegenwart, er beobachtet gerne, besonders das Treiben der unteren Stände, und er erzählt selber, daß er oft Unterhaltungen von Wäscherinnen und Holzarbeitern belauscht habe, um die Sprache und Denkweise des Volkes zu erlernen. Weise hatte schon während seines Leipziger Studiums gedichtet, zuerst lyrische Gedichte, in denen er den leichtfertigen Ton Hofmannswaldaus anschlug, aber er suchte ihn doch auf eine eigene Note zu stimmen, indem er im Gegensatz zum Schwulst der Schlesier einen populären, jedermann verständlichen Ausdruck erstrebte. Weise will natürlich und ungezwungen sein, aber das Natürliche ist für ihn das Alltägliche, er fällt daher ins Hausbackene, Triviale und Platte, und was noch schlimmer ist, er gefällt sich darin und macht aus seiner Unzulänglichkeit ein Prinzip.

Weise ist eine einseitig verstandesmäßig begabte Natur. Was er mit dem Verstand nicht begreifen kann, erscheint ihm als unnatürlich und verwerflich. Dadurch ist sein Verhältnis zur Poesie bedingt. Der dichterische Rausch ist ihm

nicht nur unfaßbar, sondern auch unerwünscht, eine Verirrung des Geistes. Wenn er voll Stolz erklärt, daß er keine Inklination für die Poesie besitze, so will er damit sagen, daß er an diesem poetischen Wahnsinn keinen Anteil habe. Das Dichten wird ihm nicht leicht. Er selber gesteht, daß er nicht zu dem numerus der vomentium, sondern parentium (zur Zahl nicht der Speienden, sondern der Gebärenden) gehöre, aber trotzdem ist ihm die Poesie nicht Sache der Gelehrsamkeit, sondern der guten Natur. Wenn die schlesischen Schulen in der Kunst den Gegensatz zum Alltäglichen, Wirklichen erblicken, so ist für Weise beides identisch. Das dramatische Gebilde soll sich nicht über das sinnlich Greifbare erheben. Mit der ganzen Verbissenheit des Pedanten vertritt er theoretisch und praktisch den Grundsatz, daß jeder in der Poesie so reden müsse, wie ihm der Schnabel gewachsen sei. Er verwirft den Schwulst seiner Vorgänger, aber wenn er eine ihrer gespreizten Liebeserklärungen durch die Redensart: „Mein Engel, ich werde die Ehre haben, mit ihr zu spazieren", ersetzen will, so ist das nicht Natur, wie er sich einbildet, sondern die Trivialität des Alltags. Die guten Umgangsformen will er auf die Bühne bringen, seine Kunst soll nur eine Wiedergabe sein von dem, was er täglich hört und sieht. Folgerichtig lehnt er den Vers ab, obgleich ihm das Reimen sehr leicht fällt, er scheut sich, „die constructionem prosaicam zu verlassen", denn es gibt „keinen casum im menschlichen Leben, wo die Leute untereinander Verse machen". Wenn er ausnahmsweise Verse einlegt, so verteidigt er sich damit, daß die Leute ja gelegentlich auch in der Wirklichkeit ein Lied singen oder weil (bei Aktschlüssen) „die Aktion dadurch zu einem besseren applausum gelange".

Nur wenn die Sachen „naturell und ungezwungen" hervorgebracht werden, bewahren sie die grace, die in Weises Augen die höchste Kunst bedeutet. Er findet sie sogar in den Spielen der Wandertruppen, weil in ihnen „alles mit der gemeinen Expression wohl übereinkommt". Neue Sprachbildungen sind ihm verhaßt. Diese Abneigung war durch die Neuschöpfungen der damaligen Puristen erklärlich, aber sie wird zum Unfug, wenn er jedes Wort und jede Konstruktion verbietet, die nicht in Prosa gebraucht werden. Weises selbstgefällige „Simplizität" besteht zum Schluß darin, daß er einfach den Stil des Alltags adoptiert. Je prosaischer er ist, desto näher kommt er seinem poetischen Ideal, dem usus familiaris, den selbst die Erhabenheit der Tragödie einhalten soll.

Ein Mann mit solchem Mangel an Phantasie, der die Nüchternheit als Prinzip aufstellt und trotzdem mehr als ein halbes Hundert Theaterstücke schreibt, wäre eine rätselhafte Erscheinung, wenn wir nicht wüßten, daß ihm das Dichten stets nur als Nebenbeschäftigung galt. Er spottet über die törichten Leute, die die Poesie zu ihrer Lebensaufgabe machen und „gar einen sonderbaren (eigenen)

Stand und eine sonderbare Belohnung" dafür in Anspruch nehmen. Nur der Mann in einer Stellung, die ihm den Lebensunterhalt und die allgemeine Achtung sichert, soll sich der Dichtkunst widmen, in erster Linie die angestellten Professoren der schönen Künste, aber selbst für sie sei es wichtiger, gute Prediger oder Hofräte heranzubilden als gute Poeten. Die Poesie ist nicht Selbstzweck, sondern Mittel zum Zweck. Sie dient ausschließlich der Erziehung. „Salus juventutis suprema lex esto" (Das Wohl der Jugend sei oberstes Gesetz), lautet Weises Grundsatz. Einen besseren Wahlspruch kann es für einen Lehrer nicht geben, aber die Poesie gedeiht dabei nicht.

Unser Dichter hatte zwar schon Verse gemacht, sogar Stücke geschrieben, ehe er in den Schuldienst trat, aber die große Masse seiner Dramen erschien erst, nachdem er Rektor in Zittau geworden war. Als solcher hatte er für den dramatischen Bedarf der Schüleraufführungen zu sorgen, die dort seit altersher bestanden. Sie fanden in der Regel einmal jährlich an drei aufeinanderfolgenden Tagen statt, und Weise hatte dann drei Stücke zu liefern, bisweilen wurde aber noch ein zweiter Termin eingeschoben, und der Dichter erhöhte sein Arbeitsquantum auf das Doppelte. Weises Erziehung war nicht engherzig, er war weder ein verbohrter Schulmeister noch ein verzopfter Philologe, sein Streben ging nicht dahin, der Jugend eine möglichst große Gelehrsamkeit einzupauken, sondern sie zu brauchbaren Mitgliedern der galanten Gesellschaft, zu tüchtigen Staatsdienern, wie sie der Absolutismus von damals brauchte, heranzubilden. Dazu dienten ihm die Aufführungen. Sie sollten für die Schüler, besonders für die adlige Jugend, die auf dem Zittauer Gymnasium stark vertreten war, eine „galante Aufmunterung" sein und ihr hardiesse geben. Weise verfolgt nicht so sehr den Zweck moralischer Belehrung, obgleich er auch diese nicht ablehnt, als den weltmännischer Bildung. Die Spiele sollen das Lernen leicht machen. „Die Schule ist ein schattichter Ort", schreibt er, „da man dem rechten Lichte gar selten nahe kömt. Indessen darf sich der Schatten mit einigen Vorspielen belustigen, darbey man des Lichtes nach und nach zu gewohnen pflegt. Ich hätte bald gesaget, das Studieren könne bey manchen Gemüthern einen Eckel erwecken, wenn die Bücher selbst mit dergleichen gelehrten Annehmligkeiten nicht recommendiret werden. Überdieß wie könte ich einen zukünfftigen Cavallier von meiner Hand wegziehen lassen, wenn er zwar das Gemüthe mit Lateinischen Gedancken, hingegen aber die Zunge mit keiner anständigen Beredsamkeit, viel weniger das Gesichte und den Leib zu keiner Leutseligen Mine disponieret hätte? Ja weil das menschliche Leben an sich selbst einer immerwährenden Comödie verglichen wird, so kan ich nicht besser thun, als wenn ich die Partheyen bey guter Zeit abzuschreiben gebe, welche sie anitzo in Kurzweil versuchen, bald aber im Ernst vor die Hand nehmen sollen."

Was Weise durch das Theater den Schülern beibringen will, ist in erster Linie ein gewandter Ausdruck, daneben Einsicht in die Geschichte und psychologisches Verständnis für das menschliche Tun, wie sie für „galante und politische Männer" nötig ist. Er gibt zu, daß dies auch in anderer Art geschehen könne, und er betont sogar, unter dem Einfluß der damals in Frankreich aktuellen querelle des Anciens et Modernes, daß die antiken Dichter heute nicht mehr so ästimiert werden, da „wir Christen die Erkenntnis Gottes und die Lehre der politischen Klugheit etwas deutlicher und verständlicher in unsern Büchern enthalten wissen", aber das Schauspiel erleichtert das Lernen, es ist eine douceur, die dem Schüler die Aufnahme des sonst schwer Verständlichen angenehm und gefällig macht. Das Lehrhafte liegt für Weise nicht wie für Gryphius und Lohenstein in der Darstellung anspornender Tugendhelden oder abschreckender Bösewichte, sondern in der Form, in der galanten Rede, in dem von ihm eingedrillten Vortrag und in dem sicheren Auftreten, wie er es nennt: in der grace und der „geziemenden hardiesse".
Trotz des lehrhaften Zweckes liegt hier in poetischer Beziehung ein Fortschritt. Die Form wurde zur Hauptsache, während dem Inhalt, dem Stoff nur eine untergeordnete Bedeutung bleibt. Der Dichter schreibt für Schüler und vermeidet deshalb die Zote, aber darüber hinaus geht seine Rücksicht auf die heranwachsende Jugend nicht. Nichts lag ihm ferner, als einen Stoff zu moralisieren. Seine komischen Gestalten und seine Leute aus dem Volk ergehen sich in sehr derben, häufig sogar unanständigen Ausdrücken, es würde seiner Auffassung des Natürlichen widersprechen, auch nur die geringste Prüderie walten zu lassen. Ist eine Verführungsszene notwendig, wie in seinem Josefsdrama, so wird sie ohne jede Zurückhaltung vorgeführt. Was das Leben enthält, kann auch im Drama dargestellt werden. Weise ist eine sittliche Natur, er hat keine Freude am Schmutz und er sucht, aber er vermeidet ihn auch nicht.
Seine Form ist die Konversation des täglichen Lebens und diese beherrscht er, soweit sie ihm eben zugänglich war. Er kannte die gemeinen Leute, die Handwerker, Bauern und Vagabunden, er kannte die bürgerliche Gesellschaft und er hat wohl auch manch scharfen Blick in die adligen Kreise geworfen. Die Sprache und das Wesen dieser Schichten schildert er oft mit erstaunlicher Treffsicherheit. Seine Komödien aus dem bürgerlichen und ländlichen Leben bieten vieles in kulturhistorischer Beziehung, vor allem seine „Komplimentierkomödie" (1677), aber damit sind Weises Fähigkeiten auch erschöpft. Der historische Stil geht ihm völlig ab. Seine Könige und Fürsten bewegen sich in dem Ton trockenster Spießbürgerlichkeit. Die Natürlichkeit wird zur Plattheit. Weise fühlt diesen Mangel selber und gibt mit der „schuldigen Modestie" zu, daß er „die Staatsintrigen nicht so tief herausgesucht habe, als man bisher

aus so vielen Memoiren der Klügsten Abgesandten zuwege bringen möchte", aber er entschuldigt sich damit, daß das Vergnügen der Zuschauer nicht gestört werden dürfe und daß „die leichten Interscenia der harten Speise mit einigem Zucker zu statten kommen" werden. Er macht aus der Trivialität ein Prinzip.
Wo Weise in der ihm bekannten Welt verharrt, ist er in seinem Element; sobald er die Phantasie zuhilfe nehmen muß, versagt er. Bezeichnend dafür ist sein „Regnerus". Die Vorlage des Dramas bei Saxo Grammaticus spielt in einer nordischen Zauberwelt. Der Held, ein norwegischer Prinz, wird durch magische Bande in einer unwürdigen Lage festgehalten und erst als ihm die Geliebte, die Prinzessin Svanhvita ein Zauberschwert bringt, ist er imstande, sich gegen den Angriff der nächtlichen Gespenster siegreich zu verteidigen. Mit diesem Spuk weiß unser Dichter natürlich nichts anzufangen, so etwas hat in seinem vernünftigen Weltbild keine Stätte, und die mittelalterlichen Unholde werden unter seinen Händen zu einem Schwindel, den ein dummpfiffiges Bauernweib inszeniert. Die Vernunft wird auf diese Weise gerettet, aber die Poesie ausgetrieben. Aber nicht nur das Übersinnliche entzieht sich ihm, auch das Erhabene. Seine historischen Darstellungen, ob es sich nun um eine Tragödie aus der nordischen Vorwelt, aus der jüngsten Vergangenheit wie in „Masaniello" oder aus dem alten Testament handelt, werden durchweg in den Gesichtskreis eines sächsischen Spießbürgers des 17. Jahrhunderts gerückt. Alles Große wird klein unter seinen Händen und in die nüchternste Alltäglichkeit herabgezogen, die Tragik wird zur Misere. Lohenstein und Hallmann haben eine dunkle Vorstellung von der Größe des tragischen Schicksals, Weisen fehlt jede Ahnung davon, und was das Schlimmste ist, er ist noch stolz auf diesen Mangel und rühmt ihn als „Simplizität", als Natürlichkeit!
Der Dichter verbindet das Heitere mit dem Ernsten, Tragik mit der Komik, selbst seine großen Tragödien wie der „Marggraff von Ancre" oder „Masaniello" sind reich an spaßigen Einlagen und possenhaften Gestalten. Aber das geschieht nicht zur Ergänzung des Weltbildes wie bei Shakespeare, sondern weil alles so natürlich wie möglich zugehen soll. Freilich hat er gerade von seinem realistischen Standpunkt aus Bedenken gegen den Pickelhering, er muß zugeben, daß „im menschlichen Leben nichts oder wenig zugeht, dabei sich ein leibhaftiger Pickelhering sehen läßt," er fühlt also, daß der Clown nur auf einer Theaterkonvention beruht, aber er läßt ihn doch als eine „anmutige Prosopopoeia" gelten, als Ausdrucksmittel der Kritik des Publikums an den Vorgängen auf der Bühne, also als eine Art von Chor, in dem der gesunde Menschenverstand zu Wort kommt. Man wird dem Zittauer Rektor einen gewissen Sinn für Komik nicht absprechen, aber der Humor fehlt ihm und muß

einem Dichter fehlen, dem die Kunst nicht Selbstzweck ist. Wenn er Komik und Tragik verbindet, so befreit dieser Wechsel nicht, sondern der Spaß beschränkt sich auf einige Intermezzi, die letzten Endes zur Unterbrechung seiner langatmigen Tragik angebracht werden. Sie sind eine technische Konzession und darum beschließt Weise gerne die Akte mit Clownszenen, mit einem dem Publikum wohlgefälligen Ausgang.

Der Dichter hatte den ungeheuren Vorteil, daß er unmittelbar für die Aufführung schrieb. Seine kargen „Nebenstunden" reichten oft gerade nur aus, um das Stück zu entwerfen, dann wurde es schon memoriert, unter seiner Leitung einstudiert und aufgeführt. Weise hat also immer die unmittelbare Wirkung vor Augen und das zeigt sich in jeder einzelnen seiner Szenen. Sie sind kurz, häufig sogar knapp, sie enthalten meistens nur das Notwendige, niemals lange Reden, noch weniger weitschweifige Monologe, der Dialog ist mit Sicherheit geführt, Rede und Gegenrede passen aufeinander, wie das eben bei einem Verfasser der Fall ist, der das lebendige Bühnenbild im Auge hat. Aber Weise schreibt für eine Laienbühne, für Schüleraufführungen, und dadurch kommt es, daß diese Vorzüge in Einzelheiten sich nicht auf die Gesamtheit des Stückes erstrecken. Da er die Vorstellung als Mittel der Erziehung betrachtet, darf der gewissenhafte Schulmann keinen der ihm „anvertrauten Untergebenen" ausschließen, „weil einer der Courage so sehr benöthigt ist als der andere". Er muß also die Dramen der vorhandenen Schülerzahl anpassen, vierzig, achtzig, ja hundert Knaben müssen untergebracht werden, ganz gleichgültig, ob sie durch die Handlung erfordert werden oder nicht. Aber noch weitere Rücksicht muß er auf die Ansprüche seiner Schauspieler oder deren Eltern nehmen. Keiner darf schlecht wegkommen, der eine nicht zu viel, der andere nicht zu wenig erhalten. Manche überflüssige Rede oder Handlung wird eingeflochten, um alle nach Gebühr zu beschäftigen. Der Sohn des Bürgermeisters muß mehr sprechen und öfter auftreten als der des Stadtschreibers, dieser wieder mehr als der des Apothekers. Bei der Zuteilung der Rollen entscheidet nicht die Begabung, sondern die Stellung und der Stand der Eltern. Ein adliger Junge darf nicht als Bedienter verwendet werden, der Vater würde nicht dulden, daß er im Schauspiel dem Sohn eines schlichten Bürgers unterstellt würde, also ohne Rücksicht auf ihre Anlagen erhält der eine die Rolle des Fürsten und Ritters, der andere die des dienenden Knappen. Das Zittauer Publikum ist auch daran gewöhnt, daß ein Stück fünf Stunden dauert, es will nicht früher nach Hause gehen und der geplagte Verfasser muß wohl oder übel die herkömmliche Frist ausfüllen.

Wie soll er sich helfen? Er erfindet circumstantia, flicht Episoden ein, bringt komische Intermezzi an, die mit der Handlung nicht das mindeste zu tun haben.

Die Folge ist, daß der Protagonist niemals mit der notwendigen Deutlichkeit in den Vordergrund tritt, er wird durch die überreichlichen Nebenpersonen unterdrückt wie die Haupthandlung durch die Fülle des überwuchernden Beiwerks. Die Stücke machen durch die Vielzahl der auftretenden Personen und Szenen einen verwirrenden Eindruck. Sie enthalten eine Fülle von Stoff, aber ohne jede Disposition. Regnerus in der nach ihm benannten Tragödie (1684) oder Petroni, der Held des „Curieusen Körbelmachers" (1702) verschwinden aktelang von der Szene, um das Feld gleichgültigen Nebenpersonen zu überlassen. Dem Dichter fehlt jedes Verständnis für das, was unmittelbar dargestellt werden muß, wie für das, was als nebensächlich erzählt werden kann. Selbst in seinem besten Stück, im „Masaniello" (aufgef. 1682, gedr. 83) wird die Begegnung des Empörers und des Vizekönigs (IV 1), die den Mittelpunkt der Handlung bildet, bloß gesprächsweise berichtet. Vielleicht ist es nicht Weises Schuld, vielleicht fühlte sich einer seiner Schüler gekränkt, daß der Darsteller des Masaniello so viel, er selbst so wenig zu sagen hatte und deshalb mußte er den Bericht bekommen. Jeder Dramatiker muß sich den zeitlichen und praktischen Verhältnissen anpassen, aber er darf nicht in ihnen untergehen, am wenigsten einer, der das Prinzip der Natürlichkeit auf seine Fahne geschrieben hat. Weise scheiterte an einer Theaterkonvention, die von rivalisierenden Schulbuben und eifersüchtigen Spießbürgern geschaffen wurde. Man kann eben nicht auf der einen Seite die Natur in der Poesie vertreten, auf der anderen die Kunst zu Lehrzwecken gebrauchen, das führt zu einer Klippe, an der selbst ein größerer Dichter gescheitert wäre.

Infolge der vielen Rücksichten fehlt in Weises Stücken der gesunde Fortschritt, das dramatische Tempo. Über den Einzelheiten verliert er das Ganze aus den Augen. Als Bühnenpraktiker kennt er den Effekt, aber nicht die Gesamtwirkung. In der Vorrede zur „Opferung Isaacs" (1680) vergleicht er sich selbst mit einem Kapellmeister, der eine Partitur, die für acht Instrumente geschrieben ist, mit dreißig, vierzig oder mehr Stimmen aufführt. Der Vergleich trifft zu, aber bei dem Übermaß der Kräfte kann nur ein Lärm herauskommen, in dem das einzelne wirkungslos verklingt.

Es wird Weisen gewöhnlich nachgerühmt — zum mindesten geschah es von Lessing —, daß er die Regeln, besonders die vielumstrittenen Einheiten nicht beachtete. Der Ruhm verblaßt bei näherer Betrachtung. Die Einheit des Ortes wurde schon von Gryphius und seinen Nachfolgern nicht festgehalten, in dieser Beziehung trat der Dichter nur in die Fußstapfen seiner Vorgänger. Mit dem wechselnden Schauplatz war aber auch die Einheit der Zeit illusorisch geworden. Mochten die Autoren auch versichern, daß die Ereignisse sich innerhalb vierundzwanzig Stunden abspielen, so war das eine leere Angabe. Die Aufführ-

rungen, die Weise kannte, hatten mit der Einheit des Ortes auch die der Zeit verloren. Er war also nicht ein bahnbrechender Neuerer, im Gegenteil, man kann sagen, daß er die Regeln noch nicht einhielt, weil er mehr der Vergangenheit als der Zukunft angehörte, weil der Einfluß der Franzosen ihn noch nicht beherrschte. Als gelehrter Mann kannte er natürlich die klassizistische Ästhetik, er lehnte sie durchaus nicht ab und nur die Teilung in fünf Akte hielt er nicht für eine unbedingte Notwendigkeit. In dieser Beziehung kommen ihm die Klassizisten „wie die Zeitungsschreiber vor, die mit dem Schicksal einen Vergleich getroffen, daß in der Woche nicht mehr geschehen dürfe, als was auf drei oder vier ihrer Blätter gehe". Trotzdem sind die meisten seiner Stücke in fünf Akte geteilt, und wenn der Dichter die übrigen Regeln nicht einhält, so liegt es daran, daß er Stücke von fünfstündiger Dauer und mit einer beinahe unbeschränkten Personenzahl schreiben muß.

In der Zeit vor seinem Rektorat in Zittau hatte Weise nur Komödien geschrieben, und zwar sind es, wenn man von der rein didaktischen „Komplimentierkomödie" absieht, ihrer vier. Die Schule brachte es mit, daß er seine Tätigkeit auf alle dramatischen Gebiete ausdehnte. Er pflegte drei Stücke hintereinander spielen zu lassen, und zwar am ersten Tag ein geistliches Drama, am zweiten eine Tragödie, am dritten eine Komödie, der gelegentlich (offenbar wenn sie die Zeit nicht ausfüllte) noch eine Posse folgte. Von 1679—89 wurde dieser Kanon regelmäßig festgehalten und nach einer langen Unterbrechung 1702—05 wieder aufgenommen. Im ganzen verfaßte Weise 54 Stücke, von denen ein nicht unerheblicher Teil weder zu seinen Leibzeiten noch später gedruckt worden ist.

Trotz seiner lutherischen Rechtgläubigkeit ergreift er die biblischen Stoffe weder mit der Inbrunst des gläubigen Christen noch mit Achtung vor der großen Vergangenheit, sondern überträgt auf sie sein Prinzip der Natürlichkeit. Er behandelt sie zeitlos, unhistorisch. Er wendet sich zwar gegen die Anachronismen und hält es für unzulässig, daß ein Hofrat Nebukadnezars mit den Gründen Ciceros diskutiere oder daß Abrahams Schaffknecht schon die Propheten und Aposteln kenne, aber seine eigene Behandlung ist ein einziger großer Anachronismus. Er rückt die Geschehnisse in die Sphäre seiner Zeit, d. h. er trivialisiert sie. In der „Opferung Isaacs" wird Abraham zu einem großen Herrn, Isaak hat einen Hofmeister, und die Händel zwischen dem Patriarchen und Ismael werden von Abimelech beglichen wie ein Erbstreit zwischen zwei kleinen Souveränen durch den Kurfürsten von Sachsen. In „Jephthas Tochtermord" werden die Rekruten von den Werbern eingefangen, wie das unter August dem Starken oder Friedrich Wilhelm I. üblich war. Dazwischen wimmelt es von Narren- und Prügelszenen. Weise muß um so mehr von diesen

modernen Zutaten verwenden, je unzulänglicher sich biblische Stoffe für seine langatmige Behandlung erwiesen. Die Ereignisse werden in der Schrift nur knapp erzählt, der Dichter muß sie ergänzen, um die vorgeschriebene Zeit zu füllen. Dadurch wird das eigentliche Drama in den Hintergrund gedrängt, im „Isaac" beginnt es erst im vierten Akt und im „Tochtermord" haben die komischen Szenen den doppelten Umfang der tragischen. Zum Zweck dieser Auffüllung greift der Dichter in die Literatur seiner Zeit und benutzt, was ihm gerade in den Weg fällt. Er lehnt den gespreizten Stil der Schlesier ab, aber im „Jephta" übernimmt er ihre ödesten Kunstmittel, die Beschwörungsszenen, die Geistererscheinungen, den Wahnsinn und die allegorischen Gestalten. Daneben muß die Oper, das Komödiantendrama, das Schäferspiel herhalten. Jene mit eingelegten Liedern, duettartigen Zwiegesprächen und Schlußgesängen, das Spiel der Wanderbühne mit der derben Komik des Pickelherings, das Schäferspiel endlich mit den Motiven und Intrigen seiner Liebeshandlungen. Von „Jacobs doppelter Heyrath" sagt Weise selber, das ganze Spiel sei eine Schäferei und das ist es auch, allerdings ein Schäferspiel im nüchternen Stil der bürgerlichen Gesellschaft.

Ein nüchterner Schulmann wie Weise war sicherlich nicht in der Lage, dem religiösen Drama neues Leben einzuhauchen, es fehlt ihm jede Spur mystischen Rausches, jede inbrünstige Andacht, also die notwendige Voraussetzung. Seine biblischen Dramen sind eine contradictio in adjecto, überhaupt nicht religiös, sondern modern bürgerlich, nur daß einige für das heutige Verständnis unbegreifliche Geschehnisse der Vergangenheit wie der Tochtermord Jephtas oder die Opferung Isaaks in die Gegenwart hineinragen. Diese psychologisch zu motivieren, versuchte der Dichter durchaus nicht, und hätte er es versucht, wäre der Versuch gescheitert.

Seine historischen Schau- und Trauerspiele stehen nicht höher. Der Dichter steht dem Wesen des Tragischen fremd gegenüber und vermag infolgedessen nicht solche Stoffe zu meistern, ihnen Form und Stimmung zu geben. Der Marschall d'Ancre, Masaniello, der Herzog von Olivarez, Herodes und Mariamne sind gewiß geeignete Helden einer Tragödie, aber Weise erfaßt das Tragische ihres Schicksals nicht, sondern teilt einfach den überlieferten Inhalt in Akte und Szenen. Ohne eigene Erfindung setzt er nur den unerläßlichen Pickelhering mit einigen komischen Zwischenspielen in die historischen Berichte hinein. Die Komödiantenbühne verfuhr in derselben Weise, und ihre Haupt- und Staatsaktion ist offenbar das Vorbild von Weises historischen Dramen. Seine Nachahmung erstreckt sich selbst auf formale Äußerlichkeiten, so auf den Gebrauch des Alexandriners, der auf Höhepunkten der Handlung oder zur Hervorhebung einer moralischen Sentenz die Prosa ablöst, auf die Possen-

szenen, mit denen er die Akte abzuschließen pflegt, auf die Beseitigung der Chöre, die auch auf der Wanderbühne nicht möglich waren. Von ihr stammt auch sein Begriff der Natürlichkeit, der in seinen historischen Stücken zu derselben unglaublichen Plattheit ausartet wie im Wanderschauspiel, seine grace, die darin besteht, große Ereignisse der Sprache und dem Gesichtskreis des Spießbürgers anzupassen. Die kindische Mischung von Scherz und Ernst, die breite Anlage der Handlung, die unklare, verwirrende Szenenführung, die Unfähigkeit, Gleichgültiges und Bedeutsames zu scheiden, das alles sind Eigenschaften, die sich in dem Schauspiel der fahrenden Komödianten wiederfinden.

Weise hat ihr Drama literarisch gemacht. Das hätte zu einem großen Fortschritt führen können — unter zwei Voraussetzungen: wenn er selbst ein stärkerer Dichter gewesen wäre und wenn er zu einem Publikum gesprochen hätte, das sich nicht aus Freunden und Verwandten der Spieler zusammensetzte. Man muß ihm das Verdienst lassen, daß er mit richtigem Instinkt im Wanderschauspiel den Ausgangspunkt eines populären deutschen Dramas erkannte, aber er scheiterte an seinem Unvermögen und an der lokalen Begrenztheit seiner Bühne. Er sprach nicht zu einem Volk, sondern zu seinen Zittauer Mitbürgern, seine Dramen erheben sich nicht über das Lokalstück und bekunden das schon rein äußerlich durch die häufigen direkten Reden ad spectatores, die Anspielungen auf örtliche Ereignisse wie im „König Wenzel" (1686), die Huldigung vor dem Landesherrn und dem Genius der Stadt. Weises Tragödie ist eine Verbindung des Gelegenheitsschauspiels mit der Haupt- und Staatsaktion. Das gilt selbst für den von Lessing zwar nicht gerühmten, aber anerkannten „Masaniello". Auch er bleibt ein wirres Durcheinander von Szenen ohne Erkenntnis des dramatischen Zweckes, ohne Ökonomie, ohne Gruppierung der Ereignisse um den Helden. Weise hat die Haupt- und Staatsaktion vom ärgsten Schmutz gesäubert und von den sinnlosen Bluttaten befreit, er hat sie damit dem Bürgerstand erträglich gemacht, dessen fortschreitende Kultur den Unflat und die Kraßheit eines pöbelhaften Geschmacks nicht mehr ertrug. Das ist gewiß ein Verdienst, aber auch das einzige, das Weisen als Verfasser ernster Dramen zuerkannt werden darf.

Günstiger lautet das Urteil über seine Komödie. Hier kam ihm die Leichtigkeit seiner Umgangssprache, die Natürlichkeit und Ungezwungenheit seines Ausdrucks, sein Sinn für das Volkstümliche und seine Kenntnis der bürgerlichen Welt zustatten. Die moralisierende Auffassung stört hier weniger, und nur gelegentlich wie in der „Unvergnügten Seele" oder dem „Curieusen Körbelmacher" wird sie mit unerträglicher Breite aufgetischt. Weises Lustspiel ist ungemein vielseitig, es umfaßt alle Arten vom romantischen Intrigenstück bis zur satirischen Komödie; zu dieser Gattung gehören z. B.

die „Zweifache Poetenzunfft" (gegen die modernen Sprachneuerer), der „Verfolgte Lateiner", der den Magistrat einer Kleinstadt verspottet, oder der „Bäurische Machiavellus", der die listenreiche Wahl eines neuen Pickelherings in dem Orte Querlequitsch schildert. Der Dichter besitzt Blick und Verständnis für bühnenwirksame Komik, wenn er auch in der Ausführung versagt und schleppend wird. Er ist ja gezwungen, den meist dürftigen Stoff über mehrere Stunden auszuspinnen und über den Einzelheiten, die er aus praktischen Gründen hinzufügen muß, geht ihm, wie in seinen ernsten Dramen, der Blick für das Ganze verloren. Die „Liebes-Alliance" (1703) beispielsweise enthält ein sehr ansprechendes Thema. Zwei alte Leute wollen aus geschäftlichen Gründen wieder heiraten, der reiche Witwer findet auch ein armes junges Mädchen, die reiche Witwe einen armen Jüngling, die auf ihre Neigung verzichten, um eine gesicherte Existenz zu bekommen. Die Entwicklung führt dahin, daß sich nicht Ungleich mit Ungleich, sondern Gleich mit Gleich paart, daß sich die beiden Alten und die beiden Jungen kriegen und diese von jenen in ihr Haus aufgenommen werden. Das gäbe einen guten Einakter, Weise füllt damit fünf lange „Handlungen". Die Handwerkerkomödie in Shakespeares „Sommernachtstraum" umfaßt einige Szenen, bei Gryphius breitet sie sich über ein selbständiges Stück in drei Aufzügen aus, und hieraus macht Weise in „Tobias und der Schwalbe" (aufgef. 12. II. 1682, gedr. 83) eins von vier Akten, ohne zu merken, daß der Witz dazu nicht ausreicht. Durch die Langweile tötet er seine eignen guten Einfälle.

Aber die Komödien besitzen trotz der Mängel der Ausführung ihre Verdienste. Bei den Bauernstücken mag Gryphius' „Dornrose" als Vorbild gedient haben, mit seinen Lustspielen aus dem bürgerlichen Leben schlägt Weise eine ganz neue Note an. Die klassizistische Theorie lehrte wohl, daß die Komödie im Bürgerstand spielen müsse, aber die Verfasser zogen nicht die Folgerungen daraus. Sie griffen nicht in das Leben, das sich täglich und stündlich vor ihnen abspielte, sondern sie erneuten uralte Intrigen oder erfanden ebenso lebensfremde neue zwischen Personen, die zwar nicht Fürsten und Könige, aber ebensowenig Bürger ihrer Zeit waren. Weise ist der erste in Deutschland, der auf Grund der Beobachtung der Wirklichkeit eine bürgerliche Komödie schafft. Das Verdienst ist um so größer, als er nicht durch das Vorbild Molières angeregt wurde, den er offenbar kaum gekannt hat, sondern durch seinen eigenen realistischen Sinn. Er verknüpfte das Lustspiel mit dem aufstrebenden Bürgerstand, dem Stand, dem die Zukunft gehörte, und er lenkte es dadurch in neue aussichtsreiche Bahnen. Freilich ist die Verbindung zunächst mehr äußerlich als innerlich, mehr kulturell als psychologisch. Der Dichter versteht es, seiner Zeit einzelne Züge abzulauschen, auch einzelne Typen aus der Gegenwart zu

erfassen, aber Menschen mit modernen Empfindungen vermag es noch nicht zu schaffen. Man denke nur an den alten Meister im „Körbelmacher", der nur einen Handwerker, aber keinen reichen Kaufmannssohn zum Schwiegersohn haben will. Er hätte eine Figur wie der Alcalde von Zalamea oder Hebbels Meister Anton werden können, aber bei Weise ist er nur der Träger einer feststehenden Rolle ohne psychologische Begründung und innere Wahrheit. Die traditionelle Situationskomik des Pickelherings mit Prügel und Zoten nimmt bei Weise noch einen sehr breiten Raum ein, aber er strebt doch darüber hinaus, er sieht das gelobte Land vor sich, wenn ihm selbst auch die Kräfte fehlen, zu einer Charakterkomik durchzudringen.

Weise ist unter den Dichtern des 17. Jahrhunderts der modernste. Kann man Gryphius als den letzten Sproß der Renaissance, Lohenstein als typischen Barockkünstler bezeichnen, so kündigt sich durch Weise eine neue Periode an, die der Aufklärung. Er, der Zeitgenosse des Christian Thomasius, ist der Dichter des dritten Standes, des tiers-état. In dem friedlichen Zittauer Schulmeister steckt ein revolutionärer Keim. Waren Adel und Klerus die Vertreter des historisch Gewordenen, beriefen sie sich auf geschichtliche Rechte, so stützte sich das Bürgertum auf die Vernunft, um seine Gleichberechtigung und das Überlebte der Überlieferung zu beweisen. Die Tradition erscheint diesem neuen Geschlecht als etwas Unvernünftiges, als ein Verstoß gegen die Natur, denn Natur und Vernunft fallen in seinen Augen zusammen. Weise teilt diese Auffassung. Was er als Natur bezeichnet, ist das, was seiner Vernunft einleuchtet; das in seinen Augen Unnatürliche dagegen gilt ihm auch als unvernünftig. Seine Abneigung gegen die Schlesier beruht letzten Endes nicht auf einem gereifteren Stilgefühl, sondern auf dem Gegensatz zwischen dem historisch und dem vernünftig denkenden Menschen. Ihre Poesie, ihr Wortrausch, ihre Geister, Träume und Gespenster waren für Weise (trotz gelegentlicher Anleihen) ein Greuel, an ihre Stelle wollte er eine Kunst setzen, die der Natur entsprach, ein Drama, in dem es so zuging, wie man es alle Tage bei seinen Gevattern und Nachbarn sah. Das nannte er Natur. Aber so dürftig sich dieser Begriff auch in seinen Werken offenbart, er wurde zu einer Macht, die schon in wenigen Jahrzehnten das Denken und Empfinden der europäischen Kulturwelt umformen sollte. Weise steht auf dem Boden einer neuen Weltanschauung. Dadurch wird er ein Vorläufer Lessings. Wenn dieser ihn verhältnismäßig günstig beurteilte, so geschah es aus dem Gefühl einer gewissen Geistesverwandtschaft. Beide sind Söhne des gebildeten sächsischen Bürgerstandes, der zunächst berufen war, die geistige Führung Deutschlands zu übernehmen. Der eine bezeichnet das Erwachen dieser gesellschaftlichen Schicht, der andere ihren höchsten literarischen Triumph. Es ist auch kein Zufall, daß

beide nicht nur dichteten, sondern das Wesen ihrer Dichtung kritisch zu begründen versuchten, sie mußten mit dem historisch Gewordenen, mit allem in ihren Augen Unvernünftigen, abrechnen. Weises ästhetische Schriften sind noch dürftiger als seine Dramen, der bescheidene Mann verstand sich selber am wenigsten, und nichts lag ihm ferner als der Gedanke, daß sein Schaffen Ausgangspunkt einer neuen Geistesrichtung sein könnte. Seine Stücke wurden freilich bei ihrem Erscheinen bewundert, außer in Zittau auch von verschiedenen anderen Schulen gespielt, ja teilweise von den fahrenden Komödianten übernommen, aber trotzdem besitzen sie nur eine lokale Bedeutung, und hätte Lessings Wiege nicht wenige Meilen von der Vaterstadt Weises gestanden, so wäre ihm vielleicht nie eine Zeile dieses Dichters vor Augen gekommen.

Gottsched und Schlegel

Der Aufschwung der französischen Dramatik im siebzehnten Jahrhundert konnte nicht ohne Einfluß auf Deutschland bleiben: das Drama Corneilles, Racines, Molières gehörte zum Hofe des Sonnenkönigs, und nach Versailles blickten bewundernd soundso viele deutsche Fürsten, die auf ihrem Boden das glänzende Vorbild zu wiederholen trachteten. Freilich, sie sahen in der Kunst des Theaters nur einen Schmuck ihrer prunkenden Feste, bestimmt für sie und den Kreis, der unmittelbar zu ihnen gehörte: ihre französischen Schauspieler konnten die Originale spielen. Dem Publikum, an das sich die deutschen Wandertruppen (vgl. S. 240 ff.) halten mußten, war diese Kunst fremdartig; die Übersetzungen, die sie benutzten, waren daher mehr Bearbeitungen, Anpassungen an die damaligen Theaterverhältnisse. Das bedang, daß die Erzählungen des französischen Stückes in Handlung umgesetzt wurden, an die Stelle des Berichts trat der Vorgang auf der Bühne; vor allem die Folterungen der verfolgten Christen boten wie bei Gryphius und Lohenstein ein Schauspiel, dessen leibhaftige Darstellung sich Christoph Kormart (gest. um 1720) als Übersetzer von Corneilles Polyeucte und Héraclius (vgl. S. 257) nicht entgehen ließ. Wenn er außerdem noch Pantalone und Arlecchino in die Handlung verflocht, so kann man sich vorstellen, was von Corneilles Werk übrig blieb. Das siebzehnte Jahrhundert besaß keine Ehrfurcht für ein fremdes Dichterwerk — der Übersetzer hielt sich für berechtigt zu „verbessern“. So verfuhr selbst Gryphius, und die handwerksmäßigen Übersetzer vergröberten noch seine Art.

Wenn sich allmählich eine andere Auffassung durchsetzte, so hat daran die Philologie, die damals einen mächtigen Aufschwung nahm, ihren guten Anteil; ausschlaggebend war jedoch auf dem Gebiete des Dramas, daß Molières Stücke in Deutschland eindrangen und man an ihnen die Erfahrung machte,

daß sie um so besser wirkten, je mehr man den Dichter selbst zu Worte kommen ließ. Die Kunst des großen Komikers, die den Nachahmern als unerreichbar, einer Verbesserung weder fähig noch bedürftig erscheinen mußte, führte zu einer sorgfältigeren Behandlung des fremden Gutes. Schon 1670, also noch zu Lebzeiten des Dichters, erschienen in einer Sammlung „Schau-Bühne Englischer vnd frantzösischer Comödianten" fünf seiner Stücke, darunter „Der Geizige" und „George Dandin". 1694 kam in Nürnberg eine Verdeutschung fast der gesamten Prosastücke heraus, sie wurde von demselben Verleger nochmals als „Histrio Gallicus, Comico-Satyricus", angeblich in einer besseren Fassung, herausgebracht. All diese Übersetzungen sind schlecht, aber trotz ihrer Mängel herrscht in ihnen das Bestreben, das wiederzugeben, was der Dichter gesagt hat. Die Zeit der Kormartschen Verbesserungen war vorbei: hier wirkte das französische Drama nicht mehr allein durch den Stoff, sondern ebenso durch die Form, also als Dichtung.

Diese drei Molièreübersetzungen sind von unbekannter Hand. Man hat die letzte ohne ersichtlichen Grund mit dem Magister Velten (vgl. S. 249) in Verbindung gebracht und angenommen, daß er den „Histrio Gallicus" herausgegeben, ja übersetzt habe. Die Vermutung ist nicht begründet, es liegt sogar kein Beweis dafür vor, daß Velten die Molièreschen Stücke seines Spielplans in der Fassung der zweiten Nürnberger Ausgabe gebracht hat. Aber unstreitig ist eines der Verdienste dieses Theaterleiters, daß er den französischen Komiker als erster in Deutschland aufführte und in ihm ein sehr geeignetes Mittel sah, seine Wanderbühne zu heben und dem Geschmack gebildeter Kreise näher zu bringen. Molière war der große Dichter-Schauspieler, in dessen Zeichen es möglich war, den Schmierenbetrieb der Komödianten zur Kunst zu erheben. Leider war er ein Ausländer, und darin liegt, abgesehen von den persönlichen Verhältnissen, das Scheitern der Veltenschen Reform begründet. Sie war ein kurzes Strohfeuer, niemals konnte ein fremder Dichter leisten, was ein deutscher vermocht hätte. Wenn Molière die Bühne noch so meisterhaft beherrschte, so war es doch die seines Landes, von der deutschen durch eine Kluft geschieden; mochte er durch seine Grazie, seine Komik, seinen Witz die Herzen erobern, so blieb doch zuviel Fremdes an ihm, um die stürmische Begeisterung zu erregen, die er selber in Frankreich, Lope in Spanien, Shakespeare in England hervorgerufen hatten. Die Volksbühne mußte den großen Dichter-Schauspieler aus sich selber erzeugen; vermochte sie es nicht, so mußte sie darauf verzichten, daß von ihr die Erneuerung und Erhebung des deutschen Dramas ausging.

Das Volksschauspiel hat diese große Persönlichkeit nicht hervorgebracht, konnte sie nicht hervorbringen, weil der Boden für sie im damaligen Deutschland nicht vorhanden war. Im zerstückelten Reiche, dessen Glieder einander oft

genug offen befehdeten, immer gegeneinander Ränke schmiedeten, war kein gemeinsamer Wille, kein Nationalgefühl, keine gemeinsame Bildung vorhanden; erst mußte es gelingen, wenigstens in den Geistern der gebildeten Kreise Wünsche zu erwecken, ihnen ein Ziel aufzurichten, das erreichbar und ihrer Einsicht notwendig erschien: danach erst konnte wohl auch der große Dramatiker auftreten, der allen Besten etwas zu sagen hatte und der durch die Gewalt seines Geistes die auch in seinen Bann zog, die vorher noch beiseite gestanden hatten. So ist es gekommen; freilich die Stärke, die selbstverständliche Eigenart des spanischen, englischen und französischen Dramas hat das deutsche nie erreicht, weil es nicht das Erzeugnis eines hinreißenden nationalen Selbstbewußtseins ist, sondern von der Bildung als Erfüllung ihrer Ideale geschaffen wurde. Was die Bühne als Frucht ihrer Entwicklung nicht hatte geben können, mußten die Gebildeten bewußt erzeugen.

Das Verdienst, diese Aufgabe erkannt und mit unbeirrbarer Willenskraft zu dem ihm erkennbaren Ziele durchgeführt zu haben, gebührt dem Manne, dessen Wirken ihm für eine Zeitlang die Stellung eines literarischen Diktators, dann Jahrzehnte hindurch bittersten Spott und Verkennung eintrug, dem Ostpreußen Johann Christoph Gottsched (1700—66). Er hat bewußt das deutsche Drama in die französische Schule geschickt, und allzuoft ist ihm vorgeworfen worden, daß er damit die normale Entwicklung nur behindert, der heimischen Dichtung fremde, deutschem Geschmack widersprechende Formen aufgezwungen habe. Mindestens hätte man nie vergessen sollen, daß ihm blinde Franzosenbewunderung gänzlich fern lag; was er tat, tat er als deutscher Patriot um des Ruhmes seines Volkes willen, das nicht länger hinter den Nachbarn zurückstehen sollte; aber im übrigen war der Weg, den er ging, nicht nur der seiner Natur gemäße, sondern auch der durch die Verhältnisse gegebene, ja geforderte.

Die Besorgnis vor den Werbern des preußischen Soldatenkönigs, vor denen auch ein Königsberger Privatdozent nicht sicher war, wenn er wie Gottsched um Hauptеslänge über allem Volke ragte, hatte ihn 1724 nach Leipzig geführt, in Deutschlands geistig regsamste Stadt, und schon damals verdiente sie den Namen „Klein Paris". Ihr Handel reckte sich mächtig und brachte Wohlhabenheit und Freude an geselligem Leben unter die Bewohner; dem Mittelpunkt des Buchhandels, dem Sitz der altberühmten Universität fehlte auch nicht das rege geistige Leben, das sich hier, früher als anderswo, den nichtgelehrten Kreisen mitteilte. Der Hof war in Dresden; nahe genug, daß fürstliche Besuche, Beziehungen des Adels Strahlen dieser Sonne nach Leipzig fallen ließen, nicht nahe genug, um alles Leben in seinen Bannkreis zu ziehen; sein Beispiel, dazu der Fremdenverkehr zur Zeit der berühmten Messen gaben den Beherrschern von Leipzigs Hörsälen und Kontoren schon früh einen weltmännischen

Zug. „Du fällst mir, schöner Ort, vor allen andern ein, So offt nur mein Gemüt an was Galantes denkt", schrieb Hunold-Menantes (1680—1721); „Höfflichkeit und guter Verstand haben bei einem Leipziger gleichsam ihre beständige Wohnung genommen", heißt es schon 1709.

Das alles aber bedeutete, daß man die Franzosen als Lehrer anerkannte: sie waren nun einmal das Volk der Galanterie. Zu eigener Ehre, nicht um ihm nachzulaufen, suchte man sich anzueignen, was das Galliertum Gutes hatte: „Von Nachahmung der Franzosen" hatte der Bahnbrecher der deutschen Aufklärung, Leipzigs großer Sohn Christian Thomasius, das Universitätsprogramm genannt, mit dem er den Kampf gegen die gelehrte Pedanterie eröffnete. Hatte er noch aus der Heimatstadt weichen müssen, bald genug erinnerte man sich mit Stolz daran, daß sein Wirken von ihr seinen Ausgang genommen hatte. Er machte weltmännisches Wesen auch für Gelehrte vorbildlich: schon 1682 hatte der erste aus dem Gelehrtengeschlecht der Mencke nach dem Vorbilde des Journal des Sçavans die Acta Eruditorum, eine großartige kritische Zeitschrift, die bald europäischen Ruf gewann, begründet; sein Sohn, Universitätsprofessor wie der Vater, übernahm sie 1707 und hatte doch vorher (1705) „Galante Gedichte" veröffentlicht; seit 1717 war er Vorsitzender der „Deutschübenden poetischen Gesellschaft" — in seinem Hause fand Gottsched, als er nach Leipzig kam, freundliche Aufnahme.

Den jungen Theologen hatte die Wolffische Philosophie gelehrt, „Ordnung und Wahrheit in der Welt zu sehen", die ihm vorher „wie ein Labyrinth und Traum" vorgekommen war; seitdem war er der Mann der Regel, der nüchternen Einsicht in den Zusammenhang der Dinge. Seine Ansichten über Wesen und Zweck der Dichtung hatte er vor allem aus den französischen Theoretikern geschöpft, zufrieden damit, daß sie ihrerseits auf der Grundlage der Alten zu bauen beanspruchten. Wer will ihm vorwerfen, daß er diesen Anspruch nicht kritisch nachprüfte? Die Franzosen galten als die echten Erben der Griechen; ihre Kunst und ihre Lehren waren, soweit der Blick reichte, bei allen Nationen maßgebend, die sich einen gebildeten Geschmack angeeignet hatten! Was das Drama im besonderen anbetrifft, so gehört es zum Sonderschicksal der deutschen Bühne, daß ihr Reformator bis in sein Mannesalter hinein vollständig theaterfremd war. Er sagt selbst, daß er nach einer jugendlichen Enttäuschung an Lohenstein und Opitzens „Antigone" „im Absehen auf die theatralische Poesie in vollkommener Gleichgültigkeit oder Unwissenheit" geblieben sei, bis Boileau seine Neugierde erweckt habe. Welche Enttäuschung, als er 1724 in Leipzig die Vorstellungen der Dresdenischen Hofkomödianten sah! Charakteristischerweise hebt er vor allem die „große Verwirrung" der Schaubühne hervor: „lauter schwülstige und mit Harlekins-Lustbarkeiten untermengte Haupt- und

Staats-Actionen, lauter unnatürliche Romanstreiche und Liebesverwirrungen, lauter pöbelhafte Fratzen und Zoten" — darunter aber wie eine Ahnung dessen, was sein könnte, eine Bearbeitung von Corneilles Cid zwar in ungebundener Rede, aber doch hervorragend als Beispiel einer höheren Kunst.

Schon damals hielt der junge Magister es nicht für unter seiner Würde, auf den Prinzipal der Truppe einzuwirken und ihm Vorschläge für einen besseren Spielplan zu machen, ja sich selbst an der Bearbeitung eines Schäferspiels von Fontenelle zu versuchen; er fand keine Gegenliebe, vergaß aber sein erstes Theatererlebnis nicht. Sein Verdienst ist es, daß als seine Gedanken zu der großen Absicht reiften, in der Literatur seines Volkes überall die Grundsätze der Vernunft, der regelmäßigen Dichtkunst zur Geltung zu bringen, er das Theater zu einem wesentlichen Teil seiner Bestrebungen machte und dazu von neuem eine Verbindung mit ihm suchte. Freilich, diesmal war er nicht mehr der landfremde Magister, sondern der Senior jener hochansehnlichen Vereinigung, die sich jetzt kurzweg „Deutsche Gesellschaft" nannte, als solcher ein Mann, dessen Einfluß sich bald durch die Ableger und auswärtigen Mitglieder der Gesellschaft weithin über Deutschland erstreckte. Und ein weltfremder Gelehrter war der Herausgeber der „Vernünftigen Tadlerinnen" (1725—26) und des „Biedermannes" (1727—28) auch nicht, zweier Wochenschriften nach englischem Muster, deren Ziel es war, ihren Leserkreis aus dem gebildeten Bürgerstande zu gewinnen, die Frauen eingeschlossen: ihr Erfolg war gerade dadurch bedingt, daß ihr Verfasser seine Zeit verstand, daß er wußte, auf dem Boden der Vernunft und rechtlichen Gesinnung literarische Unterhaltung und Belehrung zu vereinen.

Ein solcher Mann konnte Entgegenkommen erwarten, wenn er die Tätigkeit des Komödiantenvölkleins der Beachtung würdigte; er fand es, als 1727 die alte Hofmannsche Truppe unter neuer Leitung, als Neubersche Truppe, wieder in Leipzig erschien; vor allem war die Frau des Prinzipals Karoline, die berühmte Neuberin (1697—1760), berufen, eine bedeutsame Rolle in der Geschichte des deutschen Dramas zu spielen. Freilich war der Bund ungleich: die gescheite, rührige Frau, die hervorragende Schauspielerin gehörte wie ihr Gatte Johann, der ehemalige Zwickauer Primaner, nicht zu den Komödianten gewöhnlichen Schlages, aber das Übergewicht war doch bei dem berühmten Universitätslehrer, bald Professor, der sich zu den Komödianten herabließ. Gewiß, ohne ihren guten Willen hätte er seine Pläne kaum durchführen können, aber nach Vernunft und Einsicht waren sie diesen guten Willen und Gehorsam schuldig: die Bildung forderte Unterordnung von der Kunst.

Gottscheds Teilnahme richtete sich vor allem auf die Tragödie, um die es ja auch am ärgsten stand. Zunächst galt es hier ein Beispiel von der Wirkung

„regelmäßiger" Dramen zu geben — zum Glück hatte die Neuberin schon vorher auf ihren Wanderzügen die eine und andere literarische Tragödie gespielt; unter dem Einfluß von Höfen wie des Braunschweigischen und des zu Dresden war die klassische Tragödie wenigstens dem von ihnen abhängigen Publikum nicht ganz fremd geblieben. So suchte man denn hervor, was man hatte: war der Franzose Pradon auch ein „nicht zum besten berüchtigter Poet", so konnte man mit seinem „Regulus" doch zeigen, was man wollte. Dann brachte man klugerweise den „Cid" in der Übersetzung des Leipziger Bürgermeisters Lange. Der große Erfolg öffnete die Bahn: „Cinna", übersetzt von einem Nürnberger Ratsherrn, folgte; Gottsched selbst lieferte unmittelbar für den Gebrauch der Bühne eine Übersetzung von Racines Iphigénie. Sein Beispiel war bei diesem und jenem Mitglied der „Deutschen Gesellschaft" nicht verloren; bis 1732 konnte man nach seinem Wort schon „acht regelmäßige Tragödien auf unserer Bühne sehen".

Das war ein Anfang, aber es ging nicht nur um die Bühne, sondern um ihren Zusammenhang mit der Bildung: hier war überhaupt erst der Boden für das neue Drama zu schaffen. Gottsched wußte sehr gut, daß zum Dichter zuvörderst die starke Einbildungskraft gehöre; diese vorausgesetzt, war ihm aber die Kunst lehr- und lernbar: es bedurfte also eigentlich nur der Anregung und der Aufklärung über ihr Wesen und ihre Gesetze. So veröffentlichte er 1730 den „Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen", ein gewichtiges Buch, dessen erster Teil sich mit den allgemeinen Grundlagen der Dichtkunst beschäftigte, während der zweite in seinen einzelnen „Hauptstücken" die besonderen Regeln jeder Gattung darlegte, auch für Tragödie, Komödie, Schäferspiel und Oper. Schon das war bedeutsam, denn jener Zeit war es noch durchaus keine Binsenwahrheit, daß „die Gelehrsamkeit ein Recht auf die Schaubühne habe" — mancher, z. B. Menantes (s. S. 276) und der noch von Brentano verspottete Pedant Erdmann Uhse, hatten Anleitungen zur Poesie gegeben und „darinnen der Schauspiele ganz und gar vergessen", seit der „Critischen Dichtkunst" konnte jedermann wissen, daß sie eine „Sache vor die Gelehrten seien".

Leider wurden sie es in Gottscheds Buche nur allzusehr: deutlich zeigt es die Schranken, die ihm nun einmal gezogen waren. Gleich auf das Titelblatt setzte er, daß alle Poesie Nachahmung der Natur sein müsse; aber unter dem Begriff Natur schwebte ihm, wie schon (zwar minder deutlich) dem Zittauer Weise (vgl. S. 262) das wohlgeordnete Leben vor, in dem alles seinen Platz und Sinn hat, in das der Mensch hineingestellt ist, um es zu seiner eigenen Vervollkommnung zu genießen. An die wohlgepflegten Anlagen des Leipziger Rosentals mochte er denken: das war gebändigte Natur, gebändigt zum Nutzen des Menschen. Mit seiner Zeit teilte er auch die entsprechende Anschauung, daß

alles, was der Aufmerksamkeit eines gebildeten Geschmacks würdig sei, dem Endzwecke der Natur, der Vervollkommnung, diene; der Genuß, das „Vergnügen" an der Dichtung, war also untrennbar verbunden mit dem sittlichen Zweck der Besserung. Seine nüchterne Art, dazu allerdings der unmittelbar praktische Zweck des Buches, rief Formulierungen hervor, die uns handwerksmäßig erscheinen, wie die im vierten Hauptstück des ersten Teils, nach der die „Seele der gantzen Dichtkunst" die Aufgabe des Poeten ist, für sein Werk (Drama und Epos sind vor allem gemeint) eine geeignete „Fabel" zu finden. „Zuerst wehle man sich einen lehrreichen moralischen Satz, der in dem gantzen Gedichte zu Grunde liegen soll, nach Beschaffenheit der Absichten, die man sich zu erlangen vorgenommen. Hierzu ersinne man sich eine gantz allgemeine Begebenheit, worinn eine Handlung vorkommt, daran dieser erwehlte Lehrsatz sehr augenscheinlich in die Sinne fällt" — er glaubte allerdings, wie er im zweiten besonderen Teile ausführt, daß Sophokles so seinen „König Ödipus" gedichtet habe.

Aber was dem Werke auf der einen Seite seine geschichtliche Bedeutung gab, auf der anderen ihm für spätere Zeiten den Stempel der Rückständigkeit aufdrückte, ist etwas besonders Gottschedisches: die Enge des Gesichtsfeldes, die ihm seine Aufstellungen schier unerschütterlich machte. Sein Standpunkt war: „derjenige Geschmack ist gut, der mit den Regeln übereinkommt, die von der Vernunft fest gesetzet worden"; also war kein Zweifel möglich, besonders wenn man sich nicht etwa darauf einließ, die Eingebungen des eigenen Kopfes als Vernunft aufzutischen, sondern nur gab, was man als Regeln nach dem Studium der gewichtigsten Autoren erkannt und in den Werken mustergültiger Dichter (mustergültig, weil und soweit sie den Regeln entsprachen) bestätigt fand. Solche Werke dankte man außer der Antike den französischen Meistern, und auch von ihnen Molière nur insoweit als er Boileaus Lob erhalten hatte, denn seine groben Possen verletzten die Würde einer gereinigten Schaubühne. Nochmals: diese Anerkennung der französischen Überlegenheit war besonders auf dem Gebiet des Dramas zwangsläufig gegeben; nur blieb dabei dem Kritiker der Dichtkunst leider unbegreiflich, daß diese hohe Kunst noch auf etwas anderem beruhte als der Übereinstimmung mit den Regeln, daß sie der Ausdruck eines einheitlichen, stolzen nationalen Willens war. Für ihn war es zweifellos, daß die deutsche Dichtung sich nur den von der Vernunft gegebenen Vorschriften willig zu fügen habe, um Werke zu schaffen, die es mit den Vorbildern in jeder Beziehung aufnehmen könnten, sagt er doch einmal ausdrücklich, daß es an den guten Köpfen wahrlich nicht mangele: also brauchten sie nur zu wollen, und das deutsche Drama war da. Den Vorwurf der Franzosennachahmung hätte er gar nicht verstanden; er war ein Mann von starker nationaler Ge-

sinnung, und die meinte er dadurch zu beweisen, daß er seinem Volke eine geregelte Schaubühne gab: auf ihr galten die Gesetze vernünftiger Einsicht, sie waren ihm wahrhaftig nicht französisches Vorrecht.

Aus all diesem erklärt es sich, daß Gottscheds Theorie sehr äußerlich ist: vom eigentlichen Sinn und Zweck des Dramas ist bei ihm wenig die Rede. Schier nebenbei fällt im der Tragödie gewidmeten Abschnitt das Wort, daß sie bei den Griechen zu „ihrer Absicht hatte, Traurigkeit, Schrecken, Mitleiden und Bewunderung bey den Zuschauern zu erwecken", die Komödie gar ist ihm — wie er behauptet, nach Aristoteles — „Nachahmung einer lasterhaften Handlung, die durch ihr lächerliches Wesen den Zuschauer belustigen, aber auch erbauen kann"; ausdrücklich wird dem Lächerlichen für sich allein der Platz verwehrt. Im übrigen gibt er Vorschriften über die Erfindung der Fabel, die Einrichtung der Handlung, stellt die Einheiten als Forderung der Natürlichkeit und Wahrscheinlichkeit hin, spricht über den angemessenen Ausdruck der Gefühle — überall handelt es sich um feststehende, gebrauchsfertige Wahrheiten, überall schwebt die Vorstellung vor, daß die großen Dichter sich hingesetzt haben, um mit diesen bestimmten Mitteln einen bestimmten Zweck zu erreichen. „Der Poet wollte zeigen, daß Gott auch die Laster, so unwissend begangen werden, nicht ungestraft lasse. Hierzu ersinnt er eine allgemeine Fabel, die etwa so lautet: Es war einmal ein Prinz ..." usw. — der Poet heißt Sophokles, und so ist „König Ödipus" entstanden. Das war die praktische Anwendung des „moralischen Lehrsatzes" — dagegen wollte es schließlich nicht viel sagen, wenn an einer Stelle des allgemeinen Teils Moral bestimmt wurde als Inbegriff aller menschlichen Neigungen und Begierden.

Die Nutzanwendung aus allem war, daß die Deutschen sich solange mit Übersetzungen aus dem Französischen behelfen müßten, bis sie Poeten bekämen, die selbst „was regelmäßiges machen können". Diesen galt es den Weg frei zu machen, darum wendet sich Gottsched mit einem Hieb gegen die „großen Herren", die „nur in ausländische Sachen verliebt sind", und denkt hierbei nicht so sehr an Schauspiele in fremder Sprache als an die Oper. Sie war fremdländisches Gewächs, denn die Hamburger Oper, die im ersten Viertel des 18. Jahrhunderts den Versuch eines deutschen Musikdramas bedeutet hatte, war in Verfall geraten und wurde selbst in ihrer Heimat von den Werken italienischen Stils (neben dem auch der französische Lullys auftrat) verdrängt; Gottsched zielte auf diese ausländische Pracht- und Galaoper der deutschen Höfe und hatte Dresden nahe genug, um sie kennen zu lernen. Mit ihrem Aufgebot an mythologischen Herrlichkeiten, ihrem sinnberückenden Aufwand aller Mittel der Tonkunst, dem Glanz der Stimmen ihrer berühmten Sänger und Sängerinnen war sie ein gefährlicher Nebenbuhler des Dramas, um so mehr,

als sie die vornehme Kunst bedeutete, der mit dem Wohlwollen auch die Mittel der Fürsten zur Verfügung standen.

Gottsched rief Vernunft und Natur zu Zeugen, daß die „Opera das ungereimteste Werk sey, so der menschliche Verstand jemals erfunden". Alle Fehler der Haupt- und Staatsaktionen träten in ihr als Schönheiten auf, ohne die sie ihre „fürnehmste Anmuth" verlieren würde; sie sei eben nichts Natürliches, keine geschickte Nachahmung menschlicher Handlungen, wohl aber eine „Beförderung der Wollust und Verderberin guter Sitten". Dieser Kampf gegen die Oper schießt selbstverständlich über das Ziel hinaus, aber er war sehr notwendig, um dem Drama überhaupt Raum zu schaffen, und er hatte den gewünschten Erfolg, zweifellos weil Gottsched den Akkord anschlug, der nun einmal das Denken seiner Zeit beherrschte: Natur und Vernunft. Die deutsche Operndichtung war um 1740 zunächst verschwunden: ihre Leere war allzudeutlich geworden, seit der Theorie der „Critischen Dichtkunst" auch das praktische Beispiel gefolgt war. Denn auch daran wollte es Gottsched nicht fehlen lassen; hatte er bisher „unsre Nation zur Hervorsuchung dieser Art großer ... Gedichte aufgemuntert und einige Anleitung dazu gegeben", so „verfertigte" er 1730 seinen „Sterbenden Cato", der 1731 aufgeführt, 1732 gedruckt wurde.

Es ist heute sehr leicht, am „Cato" den Beweis zu führen, daß Gottsched kein Dichter und erst recht kein Dramatiker war; nur soll man nicht vergessen, daß das Werk gar nicht seinen Verfasser als solchen erweisen, sondern vielmehr einfach durch sein Vorhandensein in deutscher Sprache wirken sollte. Der spätere Vorwurf der Gegner, daß die erste deutsche „regelmäßige" Tragödie die Arbeit von Kleister und Schere sei, ist an sich schon berechtigt; aber schließlich konnte der Verfasser kaum mehr tun als in der Vorrede auseinanderzusetzen, wie er aus einer französischen Alexandrinertragödie von Deschamps und dem bekannten Drama Addisons sein Gedicht gewonnen habe. Tatsächlich hat er Akt 1—3 aus dem Französischen, den fünften aus dem Englischen entlehnt, im vierten unter Benutzung beider Quellen eine Vermittlung hergestellt, so daß also von dem Ganzen etwa ein Zehntel auf das eigene „Genie" fällt, alles andere übersetzt ist. Aber die Vorrede schließt auch, er wolle zufrieden sein, wenn er das Gute seiner Vorlagen nicht verdorben habe: „denn überhaupt bekenne ich, daß alles, was an diesem meinem Cato zu loben sein wird, von dem Addison und Deschamps herrühret, alles Schlechte aber mir selbst und meiner Unfähigkeit in der tragischen Poesie zuzuschreiben sey."

Damit hat er nur zu sehr recht: jede seiner beiden Vorlagen ist in sich geschlossen, ihre Verschmelzung bringt einen Bruch in dem Helden hervor, dessen Handeln am Schluß gar nicht zu seinem Auftreten und seinen Plänen in der ersten Hälfte paßt. Dabei war das französische Drama mit seinen schablonen-

haften Vertrauten, äußerlich verbundenen Szenen, seiner gewaltsam herbeigezogenen Liebesleidenschaft zwischen Cäsar und Catos Tochter ein sehr mäßiges Erzeugnis, aber es handhabte wenigstens die konventionelle Tragödiensprache glatt und gewandt. Auch Addison war kein Dramatiker, aber immerhin ein Meister des Ausdrucks, des klingenden Verses: Gottsched hat die Klippen des deutschen Alexandriners nicht zu umschiffen gewußt. Sein Vers ist einförmig, dazu reich an Flickwörtern und platten Reimen:

Das thu dem Cäsar kund. Verstellter Worte Fluß
Verblendet mich nicht so wie den Domitius,

mag ein Beispiel sein. Der Ausdruck ringt mit dem fremden Vorbilde, läßt besonders die französischen typischen Wendungen durchscheinen und wirkt dadurch hohl und weitschweifig, steif und unpersönlich. Aber all das tritt zurück vor der einen geschichtlichen Tatsache: hier hatte ein Mann von Ruf und Bildung, ein Professor an einer der ersten deutschen Universitäten, sich nicht für zu gut gehalten, ein Werk für die Bühne, unmittelbar für die Aufführung zu arbeiten, und zwar nicht aus einer gelegentlichen Eingebung, sondern aus Grundsatz, um den Weg zu weisen, wie sein Volk zu einem Drama gelangen könne. Somit war das Schauspiel nicht mehr eine Angelegenheit der Wandertruppen, nicht mehr die Privatliebhaberei eines Fürsten oder bloßes Erzeugnis der Studierstube eines gelehrten Dichters, das Ziel war gegeben: die deutsche Bildung verlangte Verwirklichung eines literarischen Ideals von der Bühne.
Etwas davon müssen auch die Zeitgenossen empfunden haben: sie werden nicht blind gegen die offenbaren Mängel gewesen sein, aber sie verschwanden zunächst vor dem Eindruck, daß hier ein Deutscher Stoff, Technik und Sprache der hohen Tragödie handhabte. Der Erfolg der Aufführung wie des Buches war stark und nachhaltig: noch 1757 erschien eine (die 10.) Ausgabe, und ihr Herausgeber berichtet, daß „nicht leicht eine Residenz-, Reichs- oder ansehnliche Handelsstadt ... zu nennen ist, wo nicht Cato vielfältig wäre aufgeführt worden". Vor allem aber war es ein Verdienst des „Cato", daß er die Nachfolge in der eröffneten Bahn weckte; hatte schon die zweite Auflage der „Critischen Dichtkunst" (1737) „mit Lust" festgestellt, wie seit der Zeit ihres ersten Erscheinens nicht nur in Leipzig, sondern „an sehr vielen anderen Orten die Schriften angehender Poeten ein ganz anderes Ansehen gewonnen" hatten, so konnte Gottsched auf dramatischem Gebiet sogar bald genug auf eine in die Scheuern gebrachte verhältnismäßig reiche Ernte hinweisen.
Nicht nur aus seinem Leipziger Kreise gingen Helfer am Werk mit theoretischen Schriften, Übersetzungen und eigenen Versuchen hervor, auch der reiche und feingebildete Hamburger Kaufmann Georg Behrmann (1704—56) gab schon 1733 der Neuberin bei ihrem Aufenthalt in der Hansestadt seine „Horazier"

zur Aufführung (erst 1751 in neuer Fassung gedr.) und hatte reichen Erfolg. 1735 wurde, ebenfalls von der Neuberin, sein „Timoleon" gegeben (gedr. 1741), und schon damals fanden sich Leute, die diesen als erste deutsche Originaltragödie bezeichneten: Gottsched freilich bestritt ihm diesen Platz unter Hinweis auf des Leipziger Mediziners Christian Gottlieb Ludwig (gest. 1773) „Ulysses" und einige andere Stücke. Aber im übrigen freute er sich des Nachfolgers, der ihn selbst an dichterischer Sprachgewalt überragte und dessen Feier strenger Bürgertugend in Hamburg sicherlich bodenständiger war als Catos Republikanertum in Leipzig; besonders bedeutsam mußte erscheinen, daß die neue Kunst in der alten Opernstadt Boden gefaßt hatte. Die Fülle der Zeiten schien einem schnell zufriedenen Geschlecht heranzuziehen, als mit Schlegel ein junger dichterischer Genius seinen Flug unter Gottscheds Schutz anhob: 1747 hatte man schon ein Triumvirat von Tragikern, und begeistert riefen die versifizierten „poetischen Neuigkeiten" einer Hamburger Zeitschrift:

> Wen erfüllt nicht Schröck und Schaudern, wenn im hohen Trauerspiel
> Gottsched, Schlegel, Behrmann singen? und wer preist sie je zuviel?

Die Scheuer aber, in die Gottsched seine Ernte einbrachte, waren die sechs Bände seiner „Deutschen Schaubühne nach den Regeln der alten Griechen und Römer eingerichtet", die 1740—45 erschienen und im allgemeinen je sechs Dramen enthielten. Der Entschluß, diese Sammlung zu veröffentlichen, ergab sich aus den Verhältnissen: die Zahl der für die gereinigte Bühne brauchbaren Stücke — Originale und Übersetzungen — war an sich beschränkt und mußte nutzbar gemacht werden; der „Eigensinn" der Komödianten verhinderte aber den Druck aus Besorgnis, „sie würden dadurch den alleinigen Besitz der Stücke verlieren, wenn sich auch andere Banden das Gedruckte zu Nutze machen könnten". Gottsched dachte natürlich anders; immerhin blieb es eine Zeitlang bei der Absicht der Drucklegung, bis der Abgang der Neuberschen Truppe nach Rußland dem regelmäßigen Drama eine Hauptstütze entzog und die Ausführung dringend machte, sollte das Werk nicht gefährdet werden. 1740 forderte er in seiner Zeitschrift junge Dramatiker auf, ihm ihre Werke, eigene oder übersetzte, zur Veröffentlichung zur Verfügung zu stellen; die Vorrede zu Band 4 (1743) konnte dann stolz verkünden, daß er als erster ein „halb Dutzend ursprünglich deutscher Schauspiele in sich" schloß — endlich also hatten sich „verschiedene gute Köpfe hervorgethan", hatten sich durch seine „patriotische Aufmunterung bewegen lassen, ihre eigene Kräfte zu versuchen, und nicht länger unsern Nachbarn als blöde Kinder nachzulallen". Schon das verdiente aufrichtigen Glückwunsch an „unser werthes Deutschland", um so mehr als er selbst an allen diesen Schauspielen keinen andern Anteil hatte, als daß sie gleichsam vor seinen Augen entsprungen waren und „einiger Pflege und Aufsicht" von ihm

genossen hatten. Und aus der Vorrede des fünften Bandes — in ihm waren gar sämtliche Stücke bis auf eines „erst in diesem Jahr (1744) gemacht" — darf hier eine Stelle nicht fehlen, die beweist, daß Gottsched sich der Besonderheit seiner Aufgabe bewußt war: „es zeiget sich also je mehr und mehr die Möglichkeit, daß auch deutsche Köpfe sich sowohl zur tragischen als zur komischen Dichtkunst schicken; dieses denn unsrer Nation desto mehr zur Ehre gereichet, da die guten Köpfe in derselben, durch keines großen Königes oder Prinzen Aufmunterung oder Belohnung, sondern von sich selbst und auf bloßen Zuspruch guter Freunde, eine so weitläufige Arbeit unternehmen müssen."

Die geschichtliche Bedeutung der „Schaubühne" liegt darin, daß sie das neue Drama von dem guten Willen einer einzelnen Truppe unabhängig machte und die Prinzipale instand setzte, aus ihr für einen regelmäßigen Spielplan zu schöpfen: eine sehr wichtige Sache, kehrt doch in den Briefen Neubers an Gottsched die Bitte fast stetig wieder, ihn mit Stücken zu versorgen, damit er die Sache des neuen Geschmacks vertreten könne. Und sämtliche Dramen der „Schaubühne" waren Bühnenwerke: die Truppen machten also nicht Experimente, wenn sie sie aufführten, sondern konnten sich einen gewissen Erfolg versprechen; freilich lag für die Tragödie hier eine unverkennbare Schwäche. Soweit es sich um Übersetzungen handelte (sie überwogen in den ersten drei Bänden), mochte eine dauernde Wirkung sicher sein -- hier hatte man es ja mit den Klassikern jener Tage zu tun; aber minder verläßlich waren die Originale. Gottsched selbst gab noch einen „Agis", eine „Parisische Bluthochzeit", im Vergleich zu „Cato" wirkliche Originale; aber während dieser eine Art Prunkstück der neuen Bühne blieb, kamen jene über einen Achtungserfolg nicht hinaus und verschwanden lange vor ihm. Das gilt auch von Pitschels „Darius", Quistorps „Aurelius": die bloße Tatsache der Regelmäßigkeit konnte dem ersten Vertreter der Gattung seine Stellung sichern, hier aber wurde die leere Form langweilig. Als Persönlichkeit wenigstens ragt Friedrich Melch. Grimm (1723—1807) hervor, später als Baron von Grimm und Herausgeber der Correspondance littéraire eine europäische Berühmtheit; seine „Banise" (1743) erregte insofern etwas mehr Teilnahme, als hier ein wohlbekannter Romanstoff, der den Wandertruppen eine Haupt- und Staatsaktion geliefert hatte, sich im Gewand der hohen Tragödie vorstellte. Um so stärker wirkte in dieser Umgebung ein wirkliches dichterisches und dramatisches Talent: im vierten Bande der Schaubühne erschien Schlegels „Hermann".

Johann Elias Schlegel (1719—49), ein Oheim der beiden Romantiker, wurde der Klassiker der französisierenden Tragödie in Deutschland, dabei der erste des neuen Geschlechts, der wirklich auch unmittelbar aus der Antike schöpfte. Sein frühester tragischer Versuch war eine „Hekuba" (1735, gedr. erst 47 nach zwei-

facher Umarbeitung als „Die Trojanerinnen"), und es war doch ein ganz anderes Verfahren als das Gottschedische Aneinanderleimen zweier Tragödien, wenn er hier aus zwei Dramen des Euripides und einem Senecas sich eine umfassendere Fabel zusammenfügte als sie jede der drei Vorlagen bot: das war wirklich ein neues Ganzes, auch selbständig gegenüber dem französischen Schema — das tragische Leid der Hekuba, die vergeblich das Verderben von den Letzten ihres Stammes abzuwehren sucht, war der Gegenstand, und der Dichter verzichtete darauf, ihn durch ein heroisches Liebespaar auszuschmücken. Freilich die endgültige Form (nur diese kennen wir) ist im dichterischen Ausdruck von dem französischen Vorbild bestimmt. Aber Schlegel war fähig, hier über Gottsched wesentlich hinauszukommen: die Vorrede zu den „Trojanerinnen" liest sich wie eine Kritik der Sprache des „Cato"; sie zeigt schlagend, worauf es ankommt, indem eine Racinestelle deutsch in doppelter Fassung geboten wird. Da steht etwa ein „Ich zog dich aus dem Nichts, fall in dein Nichts zurück" gegenüber dem hohlen: „Du sollst bald wiederum, was du gewesen, seyn. Bedenkest du, daß ich dich aus dem Staub erhoben?" Wer so wohl verstand, was die dichterische Form bei den französischen Tragikern zu bedeuten hatte, wer so bereit und fähig war, das Wort auf die Goldwage zu legen, von dem konnte man erwarten, daß seine Werke sich nicht nur durch die Beachtung der Regeln ausländischen Vorbildern an die Seite stellen würden.

Und in der Tat: die „Trojanerinnen" griffen an die Herzen. Der Sturz der Fürstinnen Trojas, die von dem Geschick wenigstens Rettung der Tochter Polyrena, des Sohnes Astyanax (eine Kinderrolle, aber noch stumm!) erhoffen, ihnen gegenüber der wohlmeinende Agamemnon, den seine Macht nicht froh stimmt, das düstere Schicksal, das auch die Sieger überschattet, das alles wurde eindringlich durch Verse, die auch für uns wenigstens stellenweise die einförmige Trockenheit des Alexandriners überwinden, deren edle Sprache keine konventionellen Formeln brauchte, um sich dem Ton der Tragödie anzupassen. Das war doch echte Leidenschaft, die aus Kassandras Worten — einer Glanzstelle freilich — brach:

O Pallas und Neptun! seyd ihr nun unsre Rächer!
Verbrecher straften uns, straft ihr nun die Verbrecher!
Die Schiffe sind zerstreut in der empörten Fluth,
Dies strandet, dies versinkt. Dort rast der Blitze Wuth
Durch die geschwärzte Luft. Die Flotte geht zu Trümmern,
Den Raub verschlingt die See; ein jammervolles Wimmern
Betäubt der Götter Ohr, und dich umringt die Noth.
Du, Ajax, du vergehst, du meiner Ehre Tod ....
Sieh, wie dort in der See der kühne Lästrer schwimmt,
Und nun ein schwaches Bret zu seinem Gotte nimmt
Und noch die Zunge braucht und lästert, bis die Wellen
Die atemlose Brust an einem Fels zerschellen ....

Dazu noch der Hauch der Aufklärung in dem auffälligen Zusammentreffen der Orakel und Erscheinungen mit den Wünschen derer, die rücksichtslos das Königsgeschlecht austilgen wollen, in Agamemnons Grimm über die „falsche Staatskunst", die nur Blut und Mord kennt: kein Wunder, wenn Zeitgenossen in dem Erstling des jungen Dichters sein Meisterwerk sehen wollten, und es sich lange, noch ein Menschenalter nach des Verfassers Tode, auf der Bühne erhielt.

In der Form ist Schlegel über die „Trojanerinnen" nicht hinausgekommen, eher ist das Gegenteil der Fall. Sein zweites, 1737 entstandenes, aber schon 1739 vor dem Erstling aufgeführtes Drama, „Die Geschwister in Taurien", beruht zwar auf Euripides, kommt aber durch die Einführung einer Vertrauten, die künstliche Verwicklung der Handlung, der französischen Art näher als sein Vorgänger. Dem Stoffe nach haben wir hier einen Vorläufer von Goethes Iphigeniendrama, und die Lösung des Knotens durch einen Orakelspruch, die Versöhnung der Parteien (König Thoas stirbt freilich) in der Bewunderung der Barbaren für „Treu' und Tugend" der Griechen zeigen jedenfalls, daß Schlegel die Unvereinbarkeit der antiken Sage mit modernem Empfinden erkannte — der Schlußvers aber

Hier soll kein Grieche mehr durch uns geopfert werden;
Ihr selbst seyd Opfer werth und Götter auf der Erden

ist eine förmlich galante Wendung und offenbart den Abstand, der noch zu überwinden war, ehe der Stoff innerlich deutsch wurde. Noch deutlicher zeigt sich das französische Schema in der „Dido" (1739, gedr. 44), Gottsched freilich fand gerade hier befriedigt die Sprache des Herzens, d. h. den bisher vermißten Liebeshandel. Dabei ist es geblieben; die Entwicklung, die dem Dichter noch beschieden war, bestand darin, daß er versuchte, der französischen Form einen deutschen Inhalt zu geben: fast selbstverständlich ist, daß er sich Arminius zum Helden erlas („Hermann", 1741, gedr. 43). Und als den Sachsen das Geschick nach Dänemark geführt hatte, als er sich dort (echt deutsch!) Gedanken über das dänische Nationaltheater machte, lieferte er gleich selbst einen Beitrag dazu in seinem „Canut" (1746), der seinen Stoff aus der Heldenzeit der neuen Heimat, immerhin also aus der germanischen Welt, entnahm, aus einem Gebiet also, das schon Rektor Weise, freilich ohne jedes Gefühl für Stammesverwandtschaft betreten hatte.

Ein merkwürdiger Gegensatz zwischen unserer Vorstellung von der Art jener Recken und der getragenen Würde, der zugespitzten Beredsamkeit der Alexandrinertragödie, die alles Handeln hinter die Szene verlegt! Schlegel tat, was er vermochte, um dennoch den nationalen Charakter hervortreten zu lassen: im „Hermann" ist der deutsche Hain mit seinen Eichen der Schauplatz, Barden-

lieder sind, wie nachmals bei Klopstock, Kleist und — Kotzebue, das Zeichen zum Kampf, es geht um Freiheit und Vaterland, die Lockungen Roms stehen gegen Religion und Brauch der Väter, die Fürstenversammlung ist ein ganz schwacher Vorklang der Rütlitagung. Im „Canut" befinden wir uns freilich in dem üblichen Palastsaal, aber in der konventionellen Umgebung steht ein gar nicht konventioneller Charakter: in Ulfo, der eigentlichen Hauptperson, empört sich ein unbändiger, reckenhafter Sinn gegen die Vorstellung, daß der Ruhm dem einen gehören solle, der auf dem Thron sitze. Nur leider: eins tritt bei diesen Dramen fast deutlicher hervor als bei den früheren, die sich an die Gebilde großer Tragiker anlehnten: trotz mancherlei dichterischer Gaben, ein Dramatiker war auch Schlegel nicht. Im „Hermann" läßt er die Handlung, die Segests Heimtücke anknüpft, einfach verpuffen und füllt dann die beiden letzten Akte mit den Sorgen der Frauen, mit den endlosen Klagen von Hermanns Bruder Flavius, der nicht weiß, wohin er gehört; der Sieg wird nur möglich, weil Segest spazieren geht, statt dafür zu sorgen, daß seine Anordnungen befolgt werden — Hermann spielt bei alledem nur eine Nebenrolle. Das gilt auch für Canut, das Idealbild eines großmütigen, aufgeklärten Herrschers, dessen Vertrauensseligkeit freilich an Unklugheit grenzt; Ulfos Wesen erstickt dramatisch in den Fesseln der Ortseinheit, er muß seine ehrgeizigen Pläne mit rührender Offenheit entwickeln. Immerhin hat sein trotziges Kraftgefühl, sein Anspruch, mit Menschengeschicken zu spielen, einen großartigen Zug; um so kälter und lebloser wirkt seine Gemahlin Estritha, Canuts Schwester, eine Pflichtheldin in liebloser Ehe. Merkwürdig bleibt doch, daß noch 1780 eine Prosafassung des „Canut" erschien, die, mit der Ortseinheit brechend, im wesentlichen dem Text Schlegels folgte: wie ein Held des Sturmes und Dranges nimmt sich da der grimme Ulfo aus. Unter dem Regelzwang, in den Alexandrinerpaaren regte sich eben doch der Geist der Zukunft des deutschen Dramas.

Seiner Zeit hat Schlegel genug getan. Ihr galt der „Hermann" als ein Nationaldrama, und gern wurde er bei festlichen Gelegenheiten aufgeführt z. B. 1766 bei der Eröffnung des neuen Theaters in Leipzig; unter den Zuschauern war der junge Goethe. Neu war ihm das Drama nicht: seine Mutter liebte es; im „Canut" hatte er sogar selbst in Knabentagen bei einer Aufführung im Olenschlagerschen Hause die Titelrolle gespielt. Auch dies Drama hielt sich lange auf der Bühne. Ekhof wurde als Dänenkönig viel bewundert, der große Schröder übernahm noch 1782 den Ulfo; bis ein neues Versdrama aufkam, blieb Schlegel ein großer Name der deutschen Tragödie.

Regelmäßige Komödie

Auf dem Gebiete des Lustspiels hatte sich Gottsched zunächst viel mehr zurückgehalten, weil hier für seinen Reformeifer weniger zu tun war; der große Stein des Anstoßes waren ihm die Haupt- und Staatsaktionen gewesen, welche das Überwuchern der komischen Bestandteile, verkörpert in der Person des Hanswurst, zu einer formlosen, jeden gebildeten Geschmack verletzenden Ungeheuerlichkeit gemacht hatte. Für die Komödie aber sorgte Molière; ferner gab man häufig Bearbeitungen jener munteren Spiele, wie sie in Frankreich durch italienische Truppen aufgekommen waren: auch ein feiner Geist wie Lesage arbeitete für die „Jahrmarktsbühne" (Théâtre de la Foire), und bei seiner ersten Bekanntschaft mit dem Leipziger Theater gefielen Gottsched des Dresdner Hofpoeten König auf solchen Vorbildern beruhende „Verkehrte Welt" sowie sein „Dresdner Schlendrian" so gut, daß er für den Verfasser die Bezeichnung des „teutschen Molière" bereit hatte.

Aber schon die Vollständigkeit erforderte in der „Critischen Dichtkunst" den Abschnitt über die Komödie: Regelmäßigkeit und Ehrbarkeit mußte Gottsched nach seiner gesamten Einstellung von ihr verlangen — damit vertrugen sich nicht „schmutzige Zoten" noch die Beihilfe eines „unflätigen Possenreißers". Er verstand nicht den Übermut des komischen Dichters, der sich auch einmal derber Laune überläßt; auf der andern Seite hatte er recht, wenn er nicht wollte, daß Harlekin und Scaramuz die Hauptrolle spielten und durch „närrische Kleider, wunderliche Posituren und garstige Fratzen den Pöbel zum Gelächter" reizten. Weit über das Ziel schoß er wieder, wenn er seinen Spruch mit den Worten endete: „hieraus ist leicht zu schließen, was von dem Théâtre italien und Théâtre de la Foire, wo lauter abgeschmacktes Zeugs vorkömmt, für ein Werks zu machen sey: darüber ein Kluger entweder gar nicht lacht, oder sich doch schämt, gelachet zu haben."

Für eine Bühne, die Gottscheds Anschauungen vertrat, ergab sich von selbst die Aufgabe, ihre komischen Vorstellungen von derartigen Auswüchsen zu reinigen: seit 1734 ist das Bestreben bei der Neuberin nachweisbar, tatsächlich hat sie schon früher das ihrige getan. Aus jenem Jahr stammt ein von ihr verfaßtes Vorspiel, mit dem sie in einem Kampf um das sächsische Privilegium sich die Gemüter durch ihre höheren Ziele günstig stimmen wollte. Melpomene wird von Thalia bedrängt, weil sie — ihre Gegnerin berichtet es selbst — die Forderung aufstellt:

In jedem Schauspiel soll kein leerer Possen stehen
Und auch kein Zötgen nicht; der Harlekin soll schweigen,
Der wäre nur ein Ding, die Thorheit anzuzeigen,
Der Pöbel dürfte nicht noch mehr verdorben seyn ...

Zu gleicher Zeit erbietet sich die Neuberin in einer Bittschrift, „keine Comödien, auch sogar Tragödien, welche mit Harlequins Lustbarkeit untermenget sind", aufzuführen; man sieht, wie der Hanswurst als Träger dieser anstößigen Teile hervortritt, er war für das Publikum geradezu die Hauptperson, für die Truppe die Stütze des Erfolges geworden. Im regelmäßigen Trauerspiel war seines Bleibens von selbst nicht mehr; im Lustspiel stand er auf festeren Füßen, besonders da den Abend häufig ein Nachspiel abschloß, das sich eben um Hanswurststreiche drehte. Immerhin war das Ziel der Neuberin, den unartigen Gesellen ganz zu verdrängen. 1740 hören wir von Gottsched selbst, daß die Komödie „vom alten Wust gereiniget und so weit gebracht worden, daß man auf der Neuberischen Bühne weder den Harlekin, noch Scaramutz, noch die andern Narren der Welschen mehr sieht oder nöthig hat."
Lessing hat Gottsched unmittelbar mit der Verdrängung des stehenden Lustigmachers in Verbindung gebracht: „er ließ den Harlekin feierlich vom Theater vertreiben, welches selbst die größte Harlekinade war, die jemals gespielt worden" — in Wirklichkeit handelt es sich um das Ergebnis einer Entwicklung, die in Gottscheds Sinne war, mit der er aber, soweit eigenes Eingreifen in Frage kommt, nichts zu tun hatte. Praktisch konnte die Neuberin zunächst nur den Rollenbereich des berufsmäßigen Spaßmachers einschränken; auch das ging langsam, finden sich doch unter den Nachspielen, die sie 1735 in Hamburg gab, eine ganze Reihe, die sich schon durch ihre Titel als Hanswurststücke verraten. Wohl aber konnte sie sinnbildlich ihren Entschluß kundgeben, und dazu bot sich in der Form eines der beliebten allegorischen Vorspiele die beste Gelegenheit. Allem Anschein nach hat die Neuberin ein solches, vielleicht von ihr verfaßtes 1737 aufführen lassen: das ist die berühmte Verbannung des Hanswurst.
Selbstverständlich ist, daß auch nach dieser Kundgebung das Verlangen großer Teile des Publikums stärker war als der beste Reformwille: 1739 kündigte die Neuberin in Hamburg ein Nachspiel „Die Frau am Stricke oder der schwarz und weiße Harlekin" an, und Hanswurstersatz gab es auch: eine Schmähschrift warf ihr vor, daß zwar niemand auf ihrer Bühne das Wort Harlekin höre, daß aber Bartel, Valentin, Crispin nur andere Namen für dieselbe Sache seien — der buntscheckige Lustigmacher habe sich in einen hölzernen vierschrötigen Diener in Bauerkleidern verwandelt, und ungefähr dasselbe sagt Lessing in der „Hamburgischen Dramaturgie".
Wie dem sei, das Verfahren der Neuberin lag im Zuge der Zeit. Hanswurst hat seine Verteidiger gefunden, vor allem Justus Möser (1762), und diesem hat sich Lessing angeschlossen. Aber da nun einmal der Weg beschritten war, ein deutsches Schauspiel für die Gebildeten und durch sie zu schaffen, so war für ihn kaum ein Platz mehr zu finden — es ist doch bezeichnend, daß jene Er-

satzfiguren, weil sie für das gebildete Publikum sich genau so wenig in den Rahmen des die Natur nachahmenden Schauspiels fügen wollten wie ihr Vorgänger, recht bald wieder verschwanden: in einem vergessenen Jugendlustspiel Lessings, der „Alten Jungfer" (1748), treibt der von der Neuberschen Bühne entlehnte Peter sein Wesen, und Crispin hat gerade dem sächsischen Lustspieldichter Karl Franz Romanus (†1787) den zweifelhaften Ruhm eingetragen, ihn aus dem Französischen entlehnt zu haben. Wo sich wie in Österreich aus Stammesanlage und Überlieferung trotz der auch dort eindringenden Reform neben der regelmäßigen Bühne ein Volkstheater erhielt, da erwuchsen dem Hanswurst in einer ganzen Reihe stehender Charaktere fröhliche Erben, die schließlich auch in der großen Kunst ihre Vollendung fanden; in Norddeutschland war dazu nach Lage der Sache wenig Aussicht. Hier machte der Bruch mit der lustigen Person den Weg frei für ein neues Lustspiel; die Frage war nur, ob es gelingen werde, es der Zeit zu Dank zu schaffen.

Auch hier wirkte die „Deutsche Schaubühne" aufs entschiedenste ein. Die dreißiger Jahre hatten an sich unter dem Einfluß der Reformbewegung die Zahl der gespielten französischen Komödien beträchtlich vermehrt: Molières „Menschenfeind" tauchte auf, Koch, eine Stütze der Neuberschen Truppe, bearbeitete den Philosophe marié des Destouches — zu Gottscheds Freude, denn Molière war „mit einer Bande gemeiner Komödianten in ganz Frankreich" herumgezogen, Destouches aber hatte jahrelang mit der feinen Welt des englischen Hofes als Diplomat verkehrt. Auch andere seiner Stücke sowie solche Regnards wurden aufgeführt — jetzt drückte die „Schaubühne" ihren Stempel darauf, gab Beispiele für die wünschenswerte Behandlung der Vorlagen, brachte ein neues ausländisches Muster und dazu deutsche Originale. Blieb Gottsched selbst im Hintergrund, so gab er doch die Richtlinien. In der „Critischen Dichtkunst" hatte er Verskomödien zwar zugelassen, praktisch zog er, dem Stoffkreis des Lustspiels entsprechend, die Prosa vor, und weil es Personen des mittleren und unteren Standes auftreten ließ, so wollte er, daß die Übersetzungen, um den Zuschauern näher zu kommen, auf deutsche Verhältnisse übertragen, also nationalisiert würden.

So brachte die Schaubühne von Molière den „Menschenfeind", aber in Prosa, und aus Alceste ist Herr von Eigenfels, aus seiner Geliebten Célimène die Baronessin von Stachelberg geworden, das berühmte Volkslied im ersten Akt ersetzt eine Strophe aus einer Schäferode Flemings. Entsprechend wurden zwei Lustspiele von Destouches behandelt, die überdies wohl die Grenzen bezeichnen sollten, zwischen denen sich die Komödie zu bewegen hätte: in dem einen wird der „Verschwender" durch eine kluge, energische Frau vom Untergange gerettet, d. h. ein durch fehlerhafte Charakteranlage herbeigeführter

Konflikt endet mit der sittlichen Besserung; der „Poetische Dorfjunker" dagegen vertritt die Posse, in der die „seltsame Aufführung närrischer Leute" sie ohne unerlaubte Zutaten „auslachenswürdig" macht. Destouches wurde einer der Bühnenbeherrscher der nächsten Zeit, aber neben das französische stellte die Schaubühne auch ein anderes Vorbild: auf Gottscheds Veranlassung übertrug 1741 sein Schüler, der Rostocker Detharding (gest. 1768), drei Komödien Holbergs (den „Deutschfranzosen", den „Bramarbas", den „Politischen Kanngießer"), und andere setzten die Eindeutschung der „Dänischen Schaubühne" fort. Auch das waren regelmäßige Stücke aus der Schule Molières; als Werke eines stammverwandten Verfassers, der nebenbei auch ein berühmter Gelehrter war, ließen sie sich gewiß leichter „auf einen deutschen Fuß bringen", aber Gottsched war auch nicht blind gegen die urwüchsige komische Kraft, die hier waltete und es fertig gebracht hatte, in der übernommenen Form ein nationales dänisches Lustspiel zu schaffen.

Dasselbe galt es für Deutschland zu erreichen, und es ist der Schaubühne größtes Verdienst, daß sie dazu den Anfang machte. Gottscheds „geschickte Freundin", Luise Viktoria Adelgunde Kulmus, seit 1735 seine Frau (1713—62), hat nicht nur jene Bearbeitungen von Molière und Destouches geliefert, sie ist auch die erste deutsche Lustspieldichterin. Geistig ungemein regsam, bildungsdurstig und dabei dem praktischen Leben zugewandt, hatte sie schon vor der „Schaubühne" eine Probe ihrer Fähigkeit gegeben, als sie die Lustspielsatire eines französischen Jesuiten gegen den Jansenismus als „Die Pietisterey im Fischbein-Rocke oder die doktormäßige Frau" (gedr. 1736) verdeutschte. Es gehörte schon etwas dazu, im Gegensatz der Pietisten gegen die Orthodoxen für all die Streitfragen und -meinungen der Vorlage das entsprechende Widerspiel zu finden und dabei noch die Vorstellung, daß die Handlung in Königsberg angesiedelt sei, so deutlich zu erwecken, daß man dort amtlich Untersuchungen nach dem Urheber der kecken Satire anstellte, denn wohlweislich war das Buch anonym erschienen. Auf die Bühne gelangte unter solchen Umständen die „Pietisterey" natürlich nicht, lesen kann man sie noch heute eher als etwa die Übertragung des Misanthrope; die Umsetzung des Meisterwerks mit seiner feingeschliffenen Sprache in die Prosa der Gottschedin ergab eine allzu arge Vergröberung.

Bei solchen Gaben lag der Schritt zum eigenen Schaffen nahe. Maßgebend mußte natürlich die Theorie des Gatten sein. So geht die Erfindung aus von einem moralischen Satz, dessen Bewährung für die nötige Erbauung sorgt, und dem gegenüber die Fehler („die Lasterhaftigkeit") der Personen grell in die Augen springen. Die Vorbilder für die „Einrichtung" der Handlung waren gewiß nicht des ehrsamen Weise (vgl. S. 271 f.) vergessene bürgerliche Schul-

komödien, sondern vor allem Molière und Holberg, daneben aber hatte die fleißige Frau nicht umsonst Addisons moralische Wochenschrift, den Spectator, übersetzt: hier fand sie eine Fülle von „Charakteren", durch eine bestimmte Laune, Neigung oder Gewohnheit beherrschte Typen, nach deren Muster sie ihre Personen ausstatten konnte; nicht zuletzt aber schöpfte sie ihre Anregung keck aus dem Leben und sagte dazu mit erfrischender Deutlichkeit ihre Meinung. Allemal setzte sie unter den Titel „ein deutsches Lustspiel", und wenn wir daraus etwas wie vaterländischen Stolz spüren, so hatte sie dazu ein gutes Recht. Drei Lustspiele und ein Nachspiel („Herr Witzling", eine Satire gegen die Angreifer ihres Gatten) haben wir von ihr; das Trauerspiel „Panthea" gehört nur zum Troß der Alexandrinertragödien. Nicht sehr erfreulich sind die Verhältnisse, die sie schildert: der stattliche, begüterte Bürger in der „Ungleichen Heirath" braucht fünf Akte, um sich vor der Rolle des französischen George Dandin zu bewahren, und hat doch eine Mustersammlung von Adelsnarren vor Augen; die „Hausfranzösin" stellt mit ihrem Anhang das Haus des ehrbaren Kaufmanns auf den Kopf, und er hat es eigentlich nur der Gutmütigkeit der Gottschedin zu danken, daß seine jüngere Tochter vor dem Verderben Leibes und der Seele gerettet wird; das „Testament" vereinigt eine ganze Schar übler adliger Mitgiftjäger und Erbschleicher. Und nicht nur daß die Verfasserin nicht schmeichelte, sie war überdeutlich zunächst in den redenden Namen nach englischem Muster (aber ist Beuterich Putz von Wagehals, Hauptmann unterm Bruchhalsischen Regiment nicht ein guter Einfall?), dann in der Art, wie die Personen in Worten und Gebärden ihr Wesen enthüllen — die Kunst der Andeutung verstand sie nicht. Das geht vor allem in der „Hausfranzösin" bis zu einer Grobschlächtigkeit, welche die Grenzen des Anstandes und Geschmackes bedenklich überschreitet: da gibt es sogar richtige Hanswurststreiche, und wenn sie teilweise nur erzählt werden, so nehmen sie sich doch im Werke der Frau Professorin recht eigentümlich aus. Man kann das mit ihrem Biographen (Schlenther) aus dem Bestreben erklären, gegenüber dem Wesen der Adelskreise in der „Ungleichen Heirath" die andersgeartete Umwelt des Bürgerhauses anzudeuten und zugleich die Franzosen niedrig reden und von ihnen niedrig reden zu lassen; das Mittel bleibt verfehlt. Deshalb braucht man aber nicht zu übersehen, daß Frau Gottsched reich an drolligen Zügen und manchmal gar nicht altfränkischem Witz ist. Die Familie von Ahnenstolz ist bereit, die Hand des Fräuleins Philippine dem bürgerlichen Herrn Wilibald zu geben — warum? nun „er hat zum Unglück all die Rittergüter, davon wir die Ahnen haben" („Ungleiche Heirath" I 3). Oder im „Testament" der lapidare Satz, mit dem Herr von Wagehals begründet, daß er keine Zeit für verliebtes Geschwätz habe: „Ich bin ein wesentliches Stück des europäischen

Krieges und Friedens." Sicherlich, an natürlicher komischer Begabung fehlte es dieser Frau nicht, auch nicht an Selbständigkeit: drei Lustspiele und nur ein einziges Liebespaar, und selbst dies eine (Fräulein Philippine und Herr von Zierfeld) durchaus nicht das konventionelle, auf dessen glückliche Vereinigung die Teilnahme des Zuschauers gerichtet ist! Auch ohne führende Rolle der Diener kommt die Gottschedin aus: sie bleiben durchaus Episodenfiguren, fehlen im „Testament" ganz.

Die satirisch lehrhafte Art der Stücke legte allzunahe, daß die Personen für den moralischen Satz, der zugrunde lag, beweisend sein mußten; darum gibt die Gottschedin Charaktere nicht im individuellen, sondern im Sinn der „moralischen" Wochenschriften. Es fehlt auch nicht an übernommenen Typen: Herr von Ahnenstolz ist der Wappen-, sein Vetter von Wildholz der Jagdnarr, seine Frau ist die eingebildete Kranke, in der „Hausfranzösin" treffen wir im jungen Germann und seiner Schwester Hannchen (die übrigens wirklich ein Kind ist — es dauerte eine Weile, ehe solche Gestalten wieder gelangen!) auf den Typus, dessen berühmtester Vertreter Holbergs Jean de France ist, das „Testament" bringt Ärzte und einen Notar, wie die Komödie sie braucht. Seit Molière dienten die Geschwister des Hausherrn gern als Sprachrohre der Vernunft: drum heißt der Oheim in der „Hausfranzösin" Herr Wahrmund, ihm entspricht Fräulein Amalia in der „Ungleichen Heirath"; das „Testament" wird sogar ohne dergleichen Hilfsfigur fertig: die Erbtante hat ihre eigenen Augen im Kopf und ist deshalb doch nicht bloß reine Einsicht — in ihr wie in ihrer Nichte Fräulein Caroline wird ein Anlauf zur Zeichnung eines gemischten Charakters genommen.

All das sind Bausteine zur Komödie; was fehlt, ist leider der eigentlich dramatische Sinn. Der Gottschedin Selbständigkeit in Ehren, aber der hergebrachte Komödienschluß der Heirat des Liebespaares hat den guten Zweck, der Handlung ein Ziel zu stecken, das erst nach Überwindung oder Ausgleich von Gegensätzen zu erreichen ist; hier diktiert den Ausgang der moralische Zweck. An die Vernunft, nicht an das Gefühl wandte sich die Frau Professorin: die Zuschauer hatten von der „Ungleichen Heirath" die Erkenntnis mit nach Hause zu nehmen, an Heirat zwischen Adel und Bürgerstand sei nicht zu denken, solle nicht der gesellschaftlich Schwächere, also der Bürger, zu Schaden kommen: „Wären Sie von Adel, so sollten Sie mir der liebste unter allen Freyern seyn; ja, ich würde Sie den vornehmsten vorziehen. Nun aber bleibe ich bey meiner Regel. Machen Sie eine Person glücklich, die Ihnen an Stande gleich ist, und lassen Sie sich den Appetit zu den Fräuleins vergehen!" — das ist das Ergebnis von Herrn Wilibalds zweiter Werbung. In der „Hausfranzösin" ist der „Pariser in der Einbildung" erst fünfzehn Jahre alt, darum

auch nur zum Anschauungsunterricht über die Folgen einer falschen Erziehung geeignet, keine dramatische Person. Oder der Abschluß des „Testaments“: kein Lustspielglück erwartet Fräulein Caroline, die es wirklich verdient — so lange die Frau Muhme lebt (was noch recht lange dauern kann), will sie nicht an eine Heirat denken! Diese Abschlüsse sind noch dazu rein äußerlich herbeigeführt: die „Handlung“ kann die von Gottsched als regelmäßig verlangten fünf Akte nicht ausfüllen, so werden nur, an und für sich nicht ungeschickt, Szenen aneinandergereiht, in denen die Personen Gelegenheit haben oder besser sie sich nehmen, ihren Charakter sehr deutlich und immer nach einer bestimmten Richtung hin an den Tag zu legen — einmal muß dann schließlich Frau von Tiefenborn ihr lange beschlossenes Testament machen, müssen Herrn Wilibald die Augen aufgehen — die Hausfranzösin würde allerdings die Abreise ihres Zöglings nach Paris und damit die Verewigung ihrer Herrschaft erleben, wenn nicht gerade an diesem Tage der Brief eines gefälligen Korrespondenten den Faden abschnitte.

Trotzdem beginnt mit diesen Stücken, die, wie gesagt, außer allem Zusammenhang mit Weises Schulkomödien stehen, verheißungsvoll die Laufbahn des deutschen Lustspiels: es war der Weg Holbergs, der hier betreten wurde, und er hätte, wenn sich das komische Genie fand, zu Holbergs Zielen führen können. Vorläufig boten diese Erstlinge dankbare Rollen; ihre dramatischen Mängel und ihr derber Ton, der zu der bald aufkommenden Empfindsamkeit des Publikums gar nicht paßte, ließen sie früher veralten als sonst wohl der Fall gewesen wäre: schon Lessing in der „Hamburgischen Dramaturgie“ lehnte sie rundweg ab.

Dies Schicksal wird uns noch begreiflicher, wenn wir an den Jünger denken, den Gottscheds Theorie und Holbergs Beispiel in Hamburg gewannen. Hier ließ schon am 16. August 1741 der Kaufmann Hinrich Borkenstein (1705—77), beiläufig bemerkt, der Vater von Hölderlins „Diotima“, seinen „Bookesbeutel“ (gedr. 1742) aufführen. Der Titel bezieht sich auf die alte Sitte hamburgischer Bürgerfrauen, das Gesangbuch in einem mit Ketten befestigten Beutel an der Seite zu tragen, Bookesbeutel steht also für das Althergebrachte, den Schlendrian, wie man sonst sagte, hier für die dummstolze, auf ihren Reichtum pochende, nur in materiellen Genüssen lebende Art des hamburgischen Philisters gegenüber der feinen obersächsischen Bildung. Diese vertritt in der Familie Grobian der aus der Art geschlagene Sohn Sittenreich; in Leipzig hat er studiert, nun besucht ihn, von einer fein gebildeten Schwester begleitet, ein Studienfreund zur Brautschau, denn auch Sittenreich hat eine ihm freilich sehr unähnliche Schwester Susanna. Ein glücklicher Gedanke, geistige Gegensätze des deutschen Lebens so zusammenprallen zu lassen, und es geschieht in

der Form der regelmäßigen Komödie. Zum Überfluß wendet sich der „Vorbericht" scharf dagegen, daß an den „mehresten Oertern unsers Vaterlandes, die Zotten und Unfläthereyen des Harlekin, die Betriegereyen und Ränke Scapins statt der Wahrheit ... die Oberhand behalten", und weist mit gebührender Hochachtung auf Gottsched hin.

Sicherlich wurde die entliehene Form ungeschickt genug gehandhabt, wie schon das willkürliche Kommen und Gehen der Personen zeigt; von einer eigentlichen Handlung kann kaum die Rede sein, dafür weiß Borkenstein die Familie Grobian in derben, stark übertriebenen Strichen, aber mit bezwingend komischem Eindruck dem Zuschauer vorzustellen. Er häuft die sprechenden Züge, doch jeder einzelne ist gesehen, er schafft Karikaturen, aber unmittelbar nach dem Leben, nicht von den moralischen Wochenschriften aus. Später, im 312. Literaturbrief, klagte Mendelssohn, daß die Deutschen für die feine Komödie noch nicht reif seien: „Unsre Charaktere sind zu ruhig, zu kaltvernünftig, unsre Lebensart zu einförmig und standesmäßig ... wir sind mehr langweilig als lächerlich. Der ganz niedrige Stand hat auch unter uns seine burleske Seite, und wenn sich unsre Schriftsteller mit diesem Pöbel abgeben wollten, so könnten sie so original werden wie Holberg unter den Dänen." Für die Not des deutschen Dramas, das man bewußt schaffen wollte, während es anderswo erwachsen war, gibt diese Stelle einen sehr deutlichen Beweis, und Borkensteins literarisches Schicksal liefert das Beispiel dazu. Er stieg gar nicht zum „Pöbel" hinab, er fand ihn noch im Bürgerstande, und damit traf er freilich auf eine sehr empfindliche Stelle. So alt war die Bildung des Bürgertums noch nicht, so ausgedehnt noch nicht seine zu freien Höhen aufgestiegenen Schichten, daß diese Satire gerade hier Beifall finden konnte. Zwar der Bühnenerfolg war stark; Ekhof feierte als Kaufmann Grobian Triumphe — er spielte die Rolle plattdeutsch, ein Zeichen dafür, daß man die Komödie als bodenständig empfand — den Druck aber und damit den Anspruch auf literarische Geltung bekämpfte die Kritik nachdrücklich: man nahm Anstoß an „groben Ausdrücken und häßlichen Gedanken", die Sitten hatten sich doch mit den Wissenschaften gebessert, und man gewahrte „kaum einige Schatten mehr von diesen groben Unanständigkeiten in hiesigen Gegenden".

Das hinderte natürlich die kleinen Leute nicht, an dem Spott, der sich gegen die „Großkopfeten" richtete, ihren köstlichen Spaß zu finden, und so schloß sich an den „Bookesbeutel" ein zahlreiches, aber örtlich beschränktes Gefolge an. Er wurde der Vater des lange, bis tief ins 19. Jahrhundert fortblühenden Hamburger Lokalstückes, doch die Literatur vergaß ihn und seinen Verfasser. Um in der Sprache des „Bookesbeutels" zu reden: die Familie Ehrenwehrt aus Sachsen ignorierte den deutschen Grobian; um ja auf der Höhe feiner,

französischer Form zu bleiben, war sie nur allzu geneigt, den deutschen Gehalt zu verflüchtigen.

Das war die Entwicklung, mit der Johann Elias **Schlegel** der „sächsischen Komödie" voranging — wie als Tragiker hat ihn auch als Lustspieldichter die „Deutsche Schaubühne" eingeführt, „unsern Schlegel", wie ihn noch Lessing nannte; selbst 1783 heißt es von einem seiner Lustspiele: „bis auf Lessing haben wir kein Stück von gleicher Güte". Gottscheds „Schaubühne" brachte von ihm 1743 den zwei Jahre vorher entstandenen „Geschäfftigen Müßiggänger"; aus derselben Zeit stammt der erste Entwurf zum „Geheimnisvollen", der 1747 in den „Theatralischen Werken" erschien.

Schon die Titel sind bezeichnend: sie weisen auf die Charakterkomödie, für die Molière die großen Muster geschaffen hatte und die nach ihm andere eifrig gepflegt hatten — wie bewußt Schlegel verfuhr, sagt ein Wort aus der Vorrede zum zweiten Stück: „Das Lustspiel ‚Der Geheimnisvolle' stellet einen von denenjenigen Charakteren dar, die Molière denen zurückgelassen hat, die in seinen Fußstapfen zu treten suchen wollen". An der betreffenden Stelle (II 4) des Misanthrope findet sich aber auch die Skizze des eifrigen Nichtstuers, also der Keim von Schlegels erster Komödie. Leider nur fehlt den Nachahmern Molières Gabe, den ins Auge gefaßten Charakter trotz aller Übersteigerung menschlich wahr und bedeutsam, in seiner Art großartig erscheinen zu lassen; er wird zum armen Narren, den sein beherrschender Zug gar nicht mehr zum vernünftigen Handeln gelangen läßt: die Schwäche des Charakters wird nach einem Worte Mendelssohns zu einem Fehler des Gehirns. Damit erhalten diese Komödien für uns einen pathologischen Zug, wirken peinlich durch die Breite, zu der sie die Handlung zerdehnen, nur damit ein Monomane sich als unheilbar erweisen könne. Dem Geschmacke der Zeit entsprach das freilich: der sechste Band der „Schaubühne" brachte gleich noch einen „Hypochondristen" von Quistorp, einen „Unempfindlichen" von Uhlich; bei der jüngeren Generation taucht ein „Mißtrauischer" (von Cronegk) auf, Weiße schrieb einen „Mißtrauischen gegen sich selbst". Wie den Hauptcharakter stellt Schlegel auch die meisten andern auf beherrschende Züge: hier gaben die moralischen Wochenschriften wieder durch ihre Bildchen aus dem gesellschaftlichen Leben eine Fülle von Anregung. Auch Holberg, den Schlegel übrigens in Dänemark persönlich kennen lernte, gab einzelne Motive her; aber sein Meister wurde der Däne nicht: eigentlich maßgebend war und blieb die französische Form Molières.

Dem Ziel eines deutschen Lustspiels kommt der Schlegel der Schaubühne am nächsten: im „Geschäfftigen Müßiggänger" haben wir wirklich die Verhältnisse behaglichen sächsischen Philisteriums mit seinen Kaffeevisiten, aufgeräumten Putzstuben, der Sorge, daß der Herr Sohn auch seine „Bedienung" (d. h. staat-

liche Anstellung) erhalte, die Geschäfte hübsch in der Familie bleiben. Nur reden bei einigen Nebenpersonen die Namen etwas zu deutlich, aber für den Müßiggänger ist Fortunat glücklich gewählt, Lieschen und Fiekchen hießen wirklich Sachsens Bürgertöchter, und auch Sylvester als Familienname fällt nicht aus dem Rahmen. Die Sprache ist die des wohlgesitteten Bürgerstandes, allzu breit zwar und manchmal sich an einzelne Wendungen festheftend, sie bis zur Ermüdung des Hörers hin und herdrehend, aber trotzdem klingt Lessings Urteil in der Dramaturgie bitter hart, das Stück enthalte „das kalteste, langweiligste Alltagsgewäsche, das nur immer in dem Hause eines meißnischen Pelzhändlers vorfallen kann". Immerhin bezeichnet Lessing treffend das Gebiet, auf dem Schlegel hinter der Gottschedin zurückblieb: der moralische Lehrsatz, von dem sie ausging, nahm Stellung zu den Fragen des deutschen Lebens, die Narrheit Fortunats in ihrer krankhaften Ausartung konnte der Handlung keine Bedeutung geben.

In der Folge französierte sich Schlegel immer mehr. „Der Geheimnisvolle" macht die bisher im Hintergrund gehaltenen Dienerfiguren zu wesentlichen Trägern der Handlung, störend drängt sich die Rücksicht auf den unveränderlichen Ort hervor und läßt es zu Unwahrscheinlichkeiten kommen, die schlimmer sind als die Vereinigung von Putzstube und „Studier"gemach im Hause Sylvester, von deutschen Sitten ist nicht viel mehr geblieben als die Namen. Selbst diese französieren oder gräzisieren sich in dem späteren „Triumph der guten Frauen", um dann freilich in dem Einakter „Die stumme Schönheit" wieder redend zu werden: beide Stücke gehören Schlegels letzten Jahren an, sie erschienen in den „Beiträgen zum dänischen Theater". Für die Zeitgenossen waren aber gerade sie die Meisterwerke, auf ihnen vor allem ruhte der Nachruhm des Lustspieldichters: nicht mehr viel ist hier vom Einfluß Holbergs zu spüren, in höherem Grade als früher ist in ihnen auch der Stoff literarisch vermittelt. Im „Triumph" sind auf das Grundmuster einer Komödie Steeles französische Verzierungen aus Regnard, St. Foix, Marivaux und Molière eingestickt, die „Stumme Schönheit" schöpft aus zwei Komödien von Destouches. Ihren Erfolg verdankten beide dem Umstande, daß sie wirklich etwas von dem Witz und der Anmut ihrer französischen Vorbilder haben. Was sonst das deutsche Lustspiel aufzuweisen hatte, wirkte im Vergleich derb und holzschnittmäßig; wenn nun schon die Lustspielbühne von den Erzeugnissen der Franzosen überschwemmt war (und zwar gutenteils ohne die Nationalisierung, die Gottsched verlangte), hier hatte ein Landsmann die fremde Kunstform gemeistert. Das empfand man besonders bei den Alexandrinern der „Stummen Schönheit" (die übrigen Stücke Schlegels begnügten sich mit der Prosa): sie waren der letzte Stempel der hohen Komödie, und Schlegel wußte ihn zu handhaben. Wenn es ein Ziel der Gott-

schedschen Reform war, das deutsche Drama Form und Mittel des französischen gebrauchen zu lehren, das Publikum an diese neue Kunst zu gewöhnen, hier war es erreicht. Was hätte Hanswurst fürderhin noch in dieser Welt des Rokoko zu suchen gehabt?

Gereinigte Schaubühne

Die Verbindung Gottscheds mit der Neuberin war die Voraussetzung gewesen für eine Reform des Dramas, die Wertvolleres erzeugen sollte als bloße Übungen gelehrter Dichter; ihr Gelingen mußte abhängen von dem Erfolge auf der Bühne, von der Ausbreitung der neuen Muster durch die Schauspieler. Nicht ganz selbstverständlich war es, daß diese sich nicht nur gelegentlich, sondern grundsätzlich in den Dienst der gereinigten Bühne stellten, denn sie opferten nicht wenig von ihrer Machtstellung auf den Brettern. Ein stolzes Gefühl war es für sie doch gewesen, wenn sie in der Darstellung das Drama erst schufen, wenn sie ihre Zuschauer im Bann hielten durch das, was sie, den glücklichen Augenblick erhaschend, gaben; jetzt sollten sie als Diener an das Wort eines andern, ihren Kreisen Fernstehenden geschmiedet werden. Grämlich genug klingt es, wenn Gottsched die Abneigung gegen den Druck der Dramen zum Teil auf die Besorgnis zurückführt, „es möchten die Zuschauer gar zu klug daraus werden, und sowohl die Gedächtnisfehler der Comödianten als ihre vorsetzlichen Verstümmelungen der Stücke daraus wahrnehmen lernen."
Auf der andern Seite war in den Reihen der Schauspieler die Zahl derer nicht unbeträchtlich, die einst auf Deutschlands hohen Schulen ein gelehrtes Studium begonnen hatten. Waren sie zunächst durch den Reiz eines freien, ungebundenen Lebens unter die Fahrenden gelockt worden, so konnten sie doch den Zusammenhang mit der Bildung, in der sie aufgewachsen waren, nicht ganz verlieren, und war der Rausch verflogen, so mochte sich bei manchem der Wunsch regen, dem neuen Berufe ein bürgerliches Ansehen zu geben, das mit der Stellung, auf die man verzichtet hatte, wenigstens vergleichbar war. Zu diesem Ziele öffnete sich jetzt ein Weg: diese neue Bühnenkunst, die nicht nur ein Zeitvertreib für den großen Haufen sein sollte, sondern eine Schule des Geschmacks und der Sitten, eine Angelegenheit der Besten des Volkes und doch jedem zugänglich, der guten Willens war, die mußte naturgemäß das Ansehen ihrer schauspielerischen Träger gesellschaftlich erhöhen. Ohne solche Erwägungen hätte doch nimmermehr einer, der selbst Wittenberger Student gewesen war (Uhlich), sich 1742 an den „hohen Gönner" Gottsched mit der Bitte wenden können, dem Mangel eines „guten Acteurs" bei der Truppe, der er angehörte, dadurch abzuhelfen, daß er einen seiner Leipziger Studenten schicke, der Talent und Lust zu dieser Lebensart habe.

Das mag schon bei der Neuber dazu beigetragen haben, daß sie das Zutrauen, das ihr der hochmögende Gelehrte erwies, nicht nur als Ehre empfand, sondern dabei auch einen Vorteil für sich und ihren Stand ahnte. Sie selbst war zwar ein rechtes Komödiantenblut; Gottscheds Worte in der Vorrede zum „Cato" rühmen aber Neubers „geschickter Ehegattin" nicht nur treffliche „Vorstellungskunst", sondern auch Lust und Vermögen nach, „das bisherige Chaos abzuschaffen und die deutsche Comödie auf den Fuß der französischen zu setzen". Das Lob bedeutet, daß sie auch auf ihrem besonderen Gebiete das ihre tat, um dem regelmäßigen Schauspiel das Feld zu gewinnen. Auch hier fand sie in Gottscheds Wort Anregung und Unterstützung. Seine Rede von 1728 (gedr. erst 1736) „Die Schauspiele und besonders die Tragödien sind aus einer wohlbestellten Republik nicht zu verbannen" handelt von der Würde des Schauspielerstandes — „ich sehe niemals Comödianten; ich sehe Könige und Helden auf der Schaubühne", hieß es da. Später ließen die Neubers in Städten, wo sie spielen wollten, eine Abhandlung von Gottscheds Freund May über die deutschen Theaterverhältnisse verbreiten (bezeugt für Frankfurt a. M. 1736). Im übrigen wissen wir gut genug, was Gottsched von den Schauspielern des regelmäßigen Dramas verlangte; sein Ideal gründete sich wieder auf die rechte Nachahmung der Natur, deren Charakter in der Tragödie und Komödie selbstverständlich verschieden war: hier galt es, daß „zu einem geschickten Comödianten mehr gehöre, als Affengesichter machen und Zoten reden", dort, daß die Schauspieler „eine große Deklamation in ihrer Gewalt haben" sollten, die „allen Personen und Affecten des Trauerspiels gemäß ist". Damit war durchaus nicht hohles Pathos gemeint — darin hatten die Helden der Haupt- und Staatsaktionen geschwelgt — sondern Übereinstimmung von Gefühl und Ausdruck in Wort und Gebärde. Die Schwierigkeiten, die der Alexandriner dabei bereitete, waren ihm wohlbewußt, sie mußten eben überwunden werden: der Schauspieler durfte nicht „nach jeder sechsten und siebenten Sylbe Luft schöpfen, und nach jeder zwölften und dreyzehnten einmal klappen (d. h. den Reim betonen) müssen".

Freilich solchen Idealen stand auf der Bühne die alte Gewohnheit und das Beispiel des französischen Schauspielerstils entgegen, der den Deutschen ja nicht gerade von seinen feinsten Vertretern gezeigt wurde. In der Form der Tragödie hatte sich Gottsched selbst zufrieden geben müssen: die „Critische Dichtkunst" hatte sich auch hier eigentlich gegen den Reim gestellt und den „heutigen Engelländern" in diesem Stücke vor den Franzosen den Vorzug gegeben. Aber der kühne Satz: „Sollte ich es einmahl wagen ein Trauerspiel zu machen, so will ich es versuchen, in wieweit man hierinn wieder den Strom schwimmen könne" war Theorie geblieben: wo waren die reimlosen Verse in

den Tragödien Gottscheds oder seiner Schule? So hatte es denn noch gute Wege, bis Ekhof und die Seinen ihre Kunst auf die Höhe des Zieles führten — der Grund wurde aber doch bei der Neuberin gelegt. Gottscheds Belehrungen waren natürlich nicht so eindrucksvoll wie das praktische französische Beispiel; immerhin war ihr Erfolg ein Streben nach vernunftgemäßer Deklamation und würdiger Gebärde, mochte jene oft allzu gleichmäßig klingen, diese steif und abgezirkelt wirken, ein Streben nach Stilisierung und Veredelung war nicht zu verkennen. Bezeichnend ist dabei, daß Gottsched mit der Forderung eines geschichtlich treuen Kostüms nicht durchdrang: war es Sparsamkeit, war es Respekt vor dem französischen Muster, bei der Neuberin trug Cato Allongeperücke, Samtbeinkleider und Schnallenschuhe, Arsene-Porzia Reifrock und Puderfrisur.

Wesentlich für den Erfolg war ferner, daß die Neuberin bei der Ergänzung ihrer Truppe eine glückliche Hand hatte: 1728 trat Gottfried Heinrich Koch bei ihr ein, 1730 Schönemann, beides Männer, die berufen waren, an der Entwicklung des deutschen Schauspiels bedeutsam mitzuwirken. Auch auf das sittliche Verhalten der Mitglieder ihrer Truppe suchte sie Einfluß zu üben in dem richtigen Gefühl, daß viel davon abhing, das Wohlwollen der Gebildeten auch in dieser Richtung zu gewinnen. In Leipzig mochte überdies Gottscheds persönlicher Einfluß mitsprechen; wie würde man sich aber anderwärts verhalten? Wir wissen einigermaßen Bescheid aus Briefen Johann Neubers von der ersten Wanderfahrt nach dem Entschluß zur Reform. Da meldete er 1730 aus Blankenburg, daß die neuen Stücke gefielen, nur wünsche man mehr davon; in Hamburg hatte man „soviel Zuschauer als die itzigen Umstände erlauben und soviel als Liebhaber davon hier sind". Sehr charakteristisch ist der Bericht aus Hannover: andere Komödianten hätten das Schauspiel in schlechten Ruf gebracht, und so sei der Besuch anfangs mäßig gewesen, „da wir aber unsre sogenannten Verse Comödien anfingen und die neuen Kleider anzogen, kam es bald anders. Die geheimen Räthe machten den Anfang, und weil es denen gefiel, folgten die übrigen von Adel und alle vornehme bald nach, und nun gesteht jedermann: Sie haben dergleichen noch nicht gesehen."

Die Aufführung des „Sterbenden Cato" (1731) bedeutete einen Höhepunkt des Erfolges; dies und die zunehmende Zahl regelmäßiger Stücke befähigten die Gesellschaft in den folgenden Jahren, sich zur anerkannten Trägerin der Reform zu entwickeln. Als die Truppe 1734 ihr sächsisches Privileg verlor und dies an ihrer Stelle ein Prinzipal alter Art erhielt, mußte sie zwar auf Wanderfahrten ihr Brot suchen, hatte aber gerade dadurch Gelegenheit, sich an den verschiedensten Orten (im niedersächsischen Gebiete, in Nürnberg, in Straßburg) zu zeigen und für die neue Kunst zu werben, für die Gottsched

literarisch wieder und wieder eintrat; daß es dabei ohne Konzessionen nicht abging, sahen wir schon. Erst 1737 wurde die Rückkehr nach Leipzig möglich; aber jetzt begann sich das Band zwischen Gottsched und der Neuberin zu lockern, letzten Endes infolge der Kluft, die nun einmal zwischen dem von der Theorie herkommenden Professor und der sich ihrer Wichtigkeit für die praktische Durchführung bewußten Schauspielerin bestand. Als sie mit ihrer Truppe 1739 nach Rußland aufbrach, war das Verhältnis tatsächlich gelöst; als sie unerwartet früh zurückkehrte, schlug es in offene Feindschaft um. Das regelmäßige Schauspiel wurde zwar weiterhin von der Neuberin vertreten, seinen Urheber aber hat sie, undankbar genug, auf offner Bühne gröblich verspottet.

Vorläufig stand jedoch das gereinigte Schauspiel ohne Truppe da, und damit war sein Dasein gefährdet. Gewiß sollte jetzt die „Deutsche Schaubühne" andern Truppen die Möglichkeit geben, ihren Spielplan nach den Erfordernissen der Kunst zu gestalten, der beste Erfolg zehnjähriger Mühe war es doch, daß sich der Mann und die Truppe fanden, die das Werk fortsetzten.

Johann Friedrich Schönemann (1704—82), einst Mitglied der Neuberschen Truppe, begründete 1739 eine eigene; im Januar 1740 eröffnete er seine Vorstellungen mit Racines „Mithridates" — ein Zeichen für die Kunst, die er pflegen wollte. Nicht lange darauf wandte er sich von Schwerin unmittelbar an Gottsched und bat ihn, das der Neuberin gezeigte Wohlwollen auf ihn zu übertragen. Er versicherte, daß er „sich eintzig und allein darauf befleißige, Kennern deutscher Schauspiele ... gleichfalls ein vernünftiges Vergnügen zu machen", berichtete von seinen Erfolgen mit „Cato", „Iphigenie", „Cinna" und unterwarf sich für einen geplanten Besuch in Leipzig im voraus „mit vieler Ergebenheit Dero so klugen als nutzbaren Censur". Seitdem wurde Schönemann der Apostel der Gottschedschen Reform vor allem im Norden und Osten: er hat 1742 „Cato" zuerst in Berlin aufgeführt, spielte, gute Verbindung mit Leipzig haltend, in Mecklenburg und den Hauptstädten der preußischen Provinzen. In seinen bedrängten Anfängen fand er auch Geldunterstützung bei Gottsched, und nicht umsonst brachte dieser der Idee solche Opfer, denn in Schönemanns Truppe machten die Träger der großen deutschen Schauspielkunst ihre Lehrjahre durch: Ekhof, Ackermann, Sophie Schröder (die erste dieses in der deutschen Theatergeschichte berühmten Namens) gehörten ihr an. Und als 1742 eine Spaltung eintrat, da wollte die neue Gesellschaft, an deren Spitze die Schröder (später Ackermanns Frau) stand, erst recht die Sache der Reform vertreten: beide Gesellschaften bewarben sich wetteifernd um die Gunst des Leipziger Meisters.

Zu einem gesicherten Dasein gelangte von diesen Gesellschaften nur allenfalls die Schönemannsche. Mit der Neuberin ging es nach ihrer Rückkehr aus Ruß-

land abwärts; auch als sie mit einer neuen Truppe 1744 das Glück noch einmal zwingen wollte, war ihr zwar beschieden, dem jungen Lessing auf die Bühne zu helfen, aber die alten Tage kehrten nicht wieder: 1750 mußte sie ihre Truppe auflösen und ist zehn Jahre später arm und verlassen gestorben. Die Schrödersche Truppe konnte sich zunächst nicht halten, Schönemann überwand die Krisis, die durch das Ausscheiden einiger seiner besten Kräfte entstanden war. Die Verbindung mit Gottsched löste sich um 1745 — das bedeutete aber nicht, daß man daran gedacht hätte, die Sache der gereinigten Bühne aufzugeben. Nur wollte man sie auf eigene Weise führen: die Tragödie trat gegen das Lustspiel zurück, die Harlekinaden in diesem verschwanden zusehends — während sie 1747 bei dem Aufenthalt in Hamburg nicht selten gewesen waren, wurde 1750 ebenda nur einmal zur Aushilfe „mit einem Tanz von Arlequin und Scaramutz beschlossen"; dafür trat das rührende Lustspiel allmählich hervor. Im „Bauern mit der Erbschaft" (nach Marivaux) wurden vier Rollen plattdeutsch gespielt, berühmt wurde darin Ekhofs Leistung als Bauer Jürge: dieser erste Meister der deutschen Schauspielkunst verstand den Weg von steifer Grandezza und übertriebener Possenreißerei zu einer Darstellung zu finden, die jedesmal dem Charakter der Rolle gerecht wurde und in der Würde der Tragik, in der Laune des Lustspiels niemals die Aufgabe vergaß, Menschen in Lust und Leid lebendig werden zu lassen. Er wurde der Lehrer seiner und der nachfolgenden Generation, zugleich auch der erste, der durch seine Persönlichkeit sich unbedingte gesellschaftliche Achtung gewann — Schönemann selbst hatte es 1751 dahin gebracht, daß seine Truppe als Hofkomödianten des Herzogs von Mecklenburg-Schwerin, solange dieser lebte, etwas wie ein stehendes Theater mit fürstlicher Unterstützung bildete: vorher hatte es sich auch bei privilegierten Hofkomödianten immer nur um ein vorübergehendes Engagement gehandelt. Halten konnte Schönemann sich allerdings auf dieser Höhe nicht — Erfolg und Ruhm bekamen ihm schlecht, er wurde gleichgültig, und Ekhof konnte den Verfall der Truppe nicht verhindern. Er verließ sie schließlich im Juni 1754, ein halbes Jahr später legte Schönemann die Prinzipalschaft nieder.

Inzwischen war es aber soweit gekommen, daß eine Truppe darauf rechnen konnte, sich beim regelmäßigen Schauspiel besser zu stehen als bei den Künsten der früheren Zeit. 1748 schrieb Franz Schuch, der bisher das Stegreifspiel vertreten hatte, an Gottsched, „er sei Tag und Nacht bedacht, seine Schaubühne nach dem jetzigen Geschmack einzurichten". Er deutete dabei an, daß er so „überall einen vollkommenen Verdienst" zu finden denke, d. h. wenn er auch, genau so wie andere, auf ein Publikum Rücksicht nehmen mußte, das die alten Hanswurststreiche oder Entsprechendes sehen wollte, so war dieser Geschmack doch nicht mehr der eigentlich maßgebende: die gebildeten Kreise forderten die ge-

reinigte Schaubühne, und man kam besser dabei weg, wenn man grundsätzlich zunächst ihre Wünsche befriedigte. Wenn man hinzunimmt, daß nach dem Zusammenbruch der Neuber in Leipzig Koch mindestens zunächst enge Anlehnung an Gottsched suchte, so kann man wohl sagen, daß im Laufe von zwei Jahrzehnten im größten Teil von Deutschland die Reform zum Siege geführt war.

Anders stand es in Bayern und Österreich. Nach München kamen zwar jährlich deutsche Wandertruppen, festen Fuß konnten sie nicht fassen. Der Hof hielt sich französische Truppen, das Volk hing an seinen eigenen Spielen, für welche in München die Stadtmusikanten das Vorrecht hatten. So mußten es die Prinzipale schon beim alten Spielplan lassen, wenn wir schon von ihrem wichtigsten (Wallerotti) wissen, daß er auch regelmäßige Stücke aufführte. Erst 1765 wurde hier der erste grundsätzliche Versuch mit der Reform gemacht und ausgerechnet dem berühmtesten Stegreifspieler der Zeit übertragen, Joseph Felix von Kurz; nach der von ihm geschaffenen Abart des Hanswurst, dem Tölpel Bernardon, nannte man ihn Kurz-Bernardon. Der hatte in Österreich bisher die Volksbühne (vgl. S. 246) beherrscht, und diese war, gestützt von einer Reihe trefflicher Schauspieler, durchaus nicht willens, den Platz zu räumen. Auch hier verlangte zwar die bürgerliche Bildung — der Adel hatte italienische Opern und französische Schauspiele — nach der vernünftigen Kunst, aber die erste Probe, des Gottschedschülers Benj. Ephr. Krüger „Vitichab und Dankwart, die allemannischen Brüder" (1747 in Wien aufgef., gedr. 1746), war gerade nicht verlockend, und ein Gastspiel der alternden Neuberin mißlang völlig. Allerdings, des Meisters „Cato" bewährte sich auch in Wien (1748), und als er selbst mit seiner Frau 1749 dort einen Besuch abstattete, wurde ihm ein ehrenvoller Empfang zuteil. Gegen die Ausschreitungen der Volksbühne konnte auch gerade Maria Theresia nicht blind sein: 1751 wurde eine Theaterzensur eingeführt, 1752 befohlen, daß nur „wohlausgearbeitete Stücke" aufgeführt werden dürften. Nur schloß dieser Befehl die Stegreifrollen in ihnen nicht aus, und wenn seit 1751 dem regelmäßigen Drama zwei Tage in der Woche vorbehalten waren, so war das erstens nicht viel, zweitens fand auch in das Literaturdrama Hanswurst seinen Eingang (so in des Engländers Lillo „Kaufmann von London", ja selbst in „Miß Sara Sampson"). Hier war also der Kampf erst noch auszufechten.

Überall mußte es von dem Willen der gebildeten Schichten abhängen, einer ihrer Einsicht in Wesen und Zweck des Dramas entsprechenden Kunst Platz zu schaffen. Das war in Norddeutschland leichter als in Bayern und Österreich; dort war nichts vorhanden als der rohe Spielplan der Wandertruppen, hier hatte sich aus glücklicher Stammesanlage ein heimisches Theater entwickelt, das seine eigene Überlieferung besaß, Anregungen von Jesuitentheater und

Oper empfangen hatte und einem schaufreudigen Volke ganz anders ans Herz gewachsen war. Daher war hier auch eine Entwicklung der in diesen Volksdramen liegenden Keime, eine Versöhnung von Schaulust und Bildung möglich. Aber anderswo konnte davon keine Rede sein, und man muß die Zähigkeit bewundern, welche die an dem einmal erkannten Ziele festhaltenden Träger der Bildung bekundet haben. Das Wahrzeichen der Reform war zunächst die Tragödie, aber die französische Tragödie war Erzeugnis und Spiegelung einer durchaus einheitlichen Gesellschaft, sie konnte den Franzosen als feinste Blüte ihres Wesens, Inbegriff alles dessen, was sie noble und généreux nannten, erscheinen, den Deutschen blieb sie innerlich fremd, mochte sie schon als Werk einer edlen, hochentwickelten Kunst Bewunderung erregen, besonders in einer Zeit, die an sich geneigt war, jenseits des Rheins ihre Vorbilder zu suchen. Und nun gar deutsche Tragödien, verfaßt im Stile der französischen Klassiker, eine Sprache redend, die wohl oder übel den majestätischen Hall jener Deklamationen wiederzugeben suchte, die wie ein Racine oder Voltaire Gefühle und Leidenschaften rhetorisch zergliederte, ohne zu ahnen, daß solche Psychologie eben nur dort möglich sein konnte, wo sie in der Haltung der Hörer vorbereitet war — das ergab im besten Fall doch nur künstliche Erzeugnisse. Die Komödie stand, schon wegen ihrer bürgerlichen Umwelt, dem deutschen Publikum zweifellos näher: nur hatte man zu der eigenen Fähigkeit, ein nationales Lustspiel zu schaffen, weniger Zutrauen. Der Weg des „Bockesbeutels", der Gottschedin, wurde kaum fortgesetzt — wir hörten schon Mendelssohns Meinung über den deutschen Holberg.

Wir haben hier anzuerkennen, daß Gottscheds Reform aus einer geheimen Sehnsucht der Gebildeten hervorgewachsen war. Niemals hätte er mit seinen Gedanken durchdringen können, wenn nicht das erwachende Selbstbewußtsein verlangt hätte, daß endlich auch die deutsche Schaubühne sich in der Welt sehen lassen könne. Darum gab es überall, wo die neuen Truppen hinkamen, ein Erwachen: die geistig führenden Kreise fühlten, daß hier ihre Sache verfochten wurde. Sie waren häufig nicht stark genug oder mußten erst aufgerüttelt werden: dann gab es Klagen in den allegorischen Vorspielen. Uhlich ließ 1742 die Dummheit von der „güldnen Zeit" reden, da es in jedem Spiel vier gute Narren gab. Nun ist's vorbei damit — dafür sind auch die Bänke leer. Oder Krüger eiferte: „Wer keinen Heldengeist in seinem Busen hat, Wird Helden anzusehn in zwo Minuten satt" und kam ebenfalls zu der ironischen Erkenntnis: „Der Narr ist allemal das nöthigste der Bühnen: Der macht sie angenehm, der muß das Geld verdienen!" Trotzdem sammelten sich allemal die „Kenner" und mehrten sich. Aus Danzig hören wir 1747, daß seit sieben oder acht Jahren der „gute Geschmack" trotz des Widerstandes des „großen Haufens" langsame

Fortschritte gemacht habe. „Niemals aber ist derselbe so allgemein geworden als itzo. Selbst der gemeine Mann fängt an, seine alten Neigungen zu vergessen und lieber in ‚Alzire‘ und im ‚Essex‘ zu weinen als über Possen zu lachen“ — Ackermann und die Schröder spielten damals in Danzig. Oder aus Breslau, wo Schönemann 1744 war: „Der Geschmack ist hier sehr gut; wir haben bemerkt, daß, wenn wir ein Trauerspiel machen, allemal die meisten Leute im Hause sind“. Der Brief war freilich an Gottsched gerichtet, aber es wird dem Reformator doch auch nicht verschwiegen, daß es in Königsberg, also seiner Heimat, recht trübe aussah: die wenigen Vernünftigen wären nicht imstande durchzudringen, und gerade die schlechtesten Stücke fänden den meisten Zulauf. Deshalb wagte Ackermann doch in ebendem Königsberg 1753 den Plan zum Bau des ersten (unhöfischen) stehenden Sprechtheaters zu fassen — kaum war es fertig, so floh er freilich wegen der Kriegsgefahr aus der Stadt, die sein Standquartier hätte werden sollen. Das zeigt immerhin, wie sich allmählich der Wille der Gebildeten durchsetzte: Nicolai hatte 1755 (in den „Briefen über den itzigen Zustand der schönen Wissenschaften“) gut spotten über die wackern Leute, die in heldenhafter Geduld den „Darius“ Pitschels von Anfang bis zu Ende im frohen Bewußtsein anhörten, daß es nichts gebe, was über ein regelmäßiges Stück hinausgehen könne — ohne solchen, im besonderen Falle freilich übel angewandten Glauben an die Sendung dramatischer Kunst wäre der Weg für das hohe deutsche Drama schlecht bereitet gewesen.

Auf der andern Seite verleugnete die Reform ihren gelehrten und literarischen Ursprung nicht; für ihre Dauer war wesentlich, daß die Bühne sich nicht nur empfangend verhielt, sondern aus sich heraus Kräfte entwickelte, welche einen Rückfall in das alte Komödiantentum verhinderten. Auch hier wurde Schönemanns Truppe wichtig. Bei ihr gründete Ekhof 1753 seine Theaterakademie, um die Berufsgenossen für seine idealen Forderungen zu erziehen; Schönemann selbst gab 1748—51 und 54 die Sammlung der von der Truppe gespielten Dramen heraus (die sog. Schönemannsche Schaubühne). In der Vorrede zum zweiten Bande, die mit innerer Anteilnahme die Fragen des Dramas und Theaters erörtert, haben wir eine Probe von den geistigen Fortschritten der deutschen Schaubühne — derjenige, der hier die Feder führte (kaum Schönemann selbst), war über bloßes Komödiantentum weit hinausgewachsen. Die Stücke waren ganz überwiegend Übersetzungen aus dem Französischen, aber unter ihnen waren doch auch Originale, Lustspiele des Schauspieler-Dichters Johann Christian Krüger (1723—50).

Dieser „teutsche Molière“, wie die Zeitgenossen den früh Dahingerafften gern nannten, schuf freilich nicht wie sein Vorbild aus dem, was er auf dem Theater fand, dramatische Kunst, er ging den umgekehrten Weg, machte die Literatur

für das Theater zurecht. Am unmittelbarsten zeigt sich das an dem lange aufgeführten Einakter „Herzog Michel“ (1750): ein Schwank von Johann Adolf Schlegel (dem Bruder des Dramatikers) in der Art von La Fontaines Fabel vom Milchtopf wird hier einfach auf das Theater übertragen und dabei die Erzählung von den chimärischen Hoffnungen, die sich an eine gefangene Nachtigall knüpfen, wörtlich beibehalten. Hier ist der Versuch — der Erfolg beweist es — gelungen; Krügers Erstling dagegen, die 1743 anonym veröffentlichten „Geistlichen auf dem Lande“, sind noch ganz Literatur: der aus der Bahn geworfene Theologe schrieb, im Anschluß an die „Pietisterey“ der Gottschedin, eine bittere Satire auf die Unwissenheit und unsaubere Habgier dörflicher Seelenhirten. Ob eine Truppe wagen könnte, eine solche Komödie aufzuführen, in der ein paar schwarze Schafe zu Vertretern eines ganzen, noch dazu besondere Achtung beanspruchenden Standes gemacht wurden, daran dachte er noch nicht; bequem war freilich der Stoff und rief darum Nachahmungen hervor, die andere Stände wie Ärzte und Advokaten bedachten.

Krüger war einsichtig genug, sich durch den literarischen Erfolg nicht blenden zu lassen, als Theaterdichter Schönemanns war er überdies mit der Bühne eng verbunden. So griff er zum französischen Feenmärchen und gab, indem er die lose Geschichte vom blinden Ehemann und seiner Frau in eine siegreich bestandene Probe ehelicher Treue umwandelte, der neuen Bühne ihr erstes phantastisches Lustspiel („Der blinde Ehemann“, 1747 aufgef.), er übersetzte Marivaux (1747, 49), und etwas von künftigen Entwicklungen ließ er in seinem Hauptwerk „Die Candidaten“ (aufgef. 1747, gedr. 48) wenigstens ahnen. Ein wunderliches Gemisch aus Familienstück, Intrigendrama, Charakterkomödie und Gesellschaftssatire: es ist, als ob überall zusammengerafft wäre, was auf der Bühne Eindruck machen könnte. Die Kammerzofe der Gräfin ist adliger Geburt, hat ihre Stelle nur im Zwang der Verhältnisse angenommen — ganz ebenso sollte Kotzebue später seine Eulalia ins Haus der Gräfin von Wintersee führen. „Kabale und Liebe“ könnte ganz gut als zweiter Titel dienen, nur ist die Kabale gar schwach und hindert nicht, daß aus der Adligen und dem bürgerlichen Liebhaber am Ende ein glückliches Paar wird. Bürgerliches Selbstbewußtsein blitzt auf: „es ist für uns zu vornehm, so niederträchtig zu sein“, aber die so kühn spricht, ist selbst adlig, der Bräutigam weiß, was sich für einen Mann seines Standes ziemt: er ist nach erfolgter Aufklärung drauf und dran zu verzichten, um die Geliebte nicht durch seine Hand unglücklich zu machen, sie läßt sich also herab, wenn sie sein Herz „höher als Adel und Reichtum schätzt“. Bürgerliches Selbstbewußtsein auch in der Art, wie ein wunder Punkt der sozialen Verhältnisse berührt wird, die Vergebung von Ämtern und Würden durch adlige Patrone, nur wird hier vorsichtig die Komödie betont: Chrysander

und Valer heißen die Kandidaten unter sonst deutschen Namen, und erst recht muß die Überlieferung herhalten, um die auseinanderfallenden Teile der Handlung zu verbinden und auszuputzen: da müssen Tisch und Wandschirm als Versteck dienen, der Liebeszwist wird aus Molière entlehnt, der Held dem Alceste (im Misanthrope) angeglichen.

Krügers Bühnendichtung will zwar regelmäßig sein, aber doch nicht in den Gottschedschen Grenzen. Wie schwer der Schritt über sie hinaus war, zeigt ein Vergleich mit einem andern Schauspieler-Dichter, dem treuen Gottschedjünger Adam Gottfried Uhlich (1720 – nach 56). Ein eifriger Vorkämpfer der Geltung des Schauspielerstandes (1751 wurde ihm noch in Frankfurt a. M. das Abendmahl verweigert), war er an dichterischen Gaben Krüger bei weitem nicht gewachsen: sein Lustspiel „Der Unempfindliche" (1744) ist innerlich unmöglich, gehört zum großen Troß der Charakterkomödien. Äußerlich aber hat es einen gewissen Halt an seiner Versform, so dürftig seine Alexandriner auch sein mögen. Gottsched selbst zog die Prosa vor, dem schwachen Versuch seines Schülers gab das Gewand immerhin den Anschein einer höheren Kunst. Die Prosa schickte sich in unseren frühen Lustspielen ganz gut für die komischen Szenen; wo sie höheren Schwung nehmen wollte, ging sie auf Stelzen. Krügers Held seufzt: „O Himmel! wo nehme ich Kraft her, soviele Bewegungen auszuhalten, oder warum zerreißen Sie mir nicht viel lieber ein Herz, welches das allerunglückseligste ist, da es einer Person nicht mehr zugehören kann, die meine ganze Beruhigung in ihren Händen hatte" und gar die Bemerkung Karolinens dazu: „Es scheint, als wenn ich einige Zeichen an ihm wahrnehme! Wie bereit wäre ich, ihm seine Untreue zu vergeben, wenn er mich zum wenigsten einer Entschuldigung würdigen wollte" — klingt das alles nicht wie aus dem Französischen übersetzt? Uhlichs Verse sorgten durch ihren Zwang wenigstens für Einheitlichkeit des Tones.

Es ist natürlich kein Zufall, wenn die Theaterdichtung vor allem Lustspiele erzeugte: gegenüber der starren Gleichmäßigkeit der Tragödie war hier eine freiere Bewegung möglich, der Stoffkreis dehnte sich weiter aus, die Vorbilder waren mannigfaltiger. Im Spielplan herrschten die Übersetzungen, in erster Linie aus dem Französischen, allenthalben vor, immerhin regte sich der deutsche Nachwuchs besonders in der Komödie — auch der junge Lessing gehört mit seinen Erstlingen in diesen Kreis. 1751 bezifferte Gottsched die Zahl der seit „der letzten Verbesserung der deutschen Bühne" entstandenen Trauerspiele auf über fünfzig, „davon beynahe die Hälfte Originalstücke sind. Die Zahl der Komödien, Schäferspiele und Nachspiele aber ist ungleich höher angewachsen."

Das gilt nicht zuletzt von den Schäferspielen: Gottsched hatte sie als Gattung anerkannt, damit neben Vornehmen und Bürgern auch Bauern in einer eigenen

dramatischen Form vertreten seien. Überdies konnte im arkadischen Rahmen dem Wunsch nach Gesang und Tanz willfahrt werden, ohne daß die Regeln des Dramas gefährdet wurden: Lied und ländlicher Reigen entsprachen ja der Vorstellung von einem harmlosen Leben im idealen Naturzustande; dergleichen konnten sich also gebildete Leute als anmutiges Spiel gefallen lassen. Er selbst hatte als Muster eine „Atalanta" gegeben, ein richtiges fünfaktiges Drama; sowie es durch den Druck in der „Schaubühne" bekannt geworden war, rief es eine Fülle von Nachahmungen hervor — von einer Überschwemmung sprach Uhlich gelegentlich, und er selbst hatte eifrig dazu beigetragen. Neben dem Modegeschmack war es doch auch die Freude daran, daß die Darstellung dieser utopischen Welt sich leicht in eine geschlossene dramatische Form fügte, was die Gattung eifrige Pflege finden ließ. Darum war es stilwidrig, die arkadischen Schäfer durch deutsche Landleute zu ersetzen — Uhlich tat es einmal im „Faulen Bauern" (1745) und begründete es in der Vorrede damit, daß er „in deren Lebensart und Art zu denken und zu reden" bewanderter sei, aber in der Ausgabe seiner Lustspiele (1747) suchte er den Anschluß an die geltende Form wenigstens äußerlich herzustellen, indem er die derben deutschen Namen durch Lycidas, Daphne, Chloe usw. ersetzte; so kritisierte auch Gellert sein eignes Schäferspiel „Das Band", weil darin die gemeine Wirklichkeit an Stelle der dichterischen Wahrheit getreten sei. Wie wollte man auch dieser luftigen Welt Erdenschwere geben! Anmut und Leichtigkeit des Dialogs mochten die Dramatiker am Schäferspiel üben, dazu die Fähigkeit, ein paar gegebene Personen, die spröde Schäferin, den eifersüchtigen Liebhaber, die neidische Nebenbuhlerin, den schwatzhaften Freund und was ähnliches war, zu einer einfachen Handlung zu verknüpfen. Das reine Schäferspiel fand schließlich (1768) seine Krone in Goethes jugendlicher „Laune des Verliebten".

Was war das Ergebnis der Gottschedschen Reform? Die Haupt- und Staatsaktionen waren von der Bühne vertrieben, die Stegreifkomödie tauchte bei den Truppen, die etwas auf sich hielten, nur noch gelegentlich auf; abgesehen von örtlichen Ausnahmen war der Tag zu berechnen, an dem auch die letzte Bande sich bekehrt haben würde. Das regelmäßige Drama herrschte, freilich es herrschte durch Übersetzungen; die deutschen Originale hielten ihnen gar nicht der Zahl, dem Werte nach vielleicht insofern die Wagschale, als sie teilweise mit Erfolg Haltung und Geist ihrer Vorbilder nachahmten. Das hatte Gottsched eigentlich nicht gewollt: er hatte damit gerechnet, daß, wenn gute deutsche Köpfe nach den Gesetzen und Regeln der Vernunft für die Bühne arbeiteten, von selbst ein Drama entstehen müsse, das nicht nur der Sprache, sondern auch dem Geiste nach deutsch sein werde, darum ja auch sein Drängen auf deutsche Namen und Verhältnisse, auf Prosa in der Komödie. Es war sein Verhängnis,

daß er von dieser Ansicht nicht loskam, andern mußte die Erkenntnis aufgehen, daß bisher nur der erste Schritt getan sei, er war geneigt, jeden weiteren als Abweichung von der Regel zu verdammen. So wurde der Reformator des deutschen Dramas als ein Hindernis für dessen Entwicklung empfunden — seine Herrschaft war schon erschüttert, als die Bühne immer noch im wesentlichen unter seinem Einfluß stand. Nicht vom Theater aus erfolgte die weitere Entwicklung, sondern von einer Umgestaltung der dichterischen Ideale innerhalb der Bildung und von neuen Vorbildern aus.

Erschütterung der Gottschedschen Lehre

Mit dem Anfang der vierziger Jahre beginnt der Abfall von Gottsched. Der Zwist mit der Neuberin, der mehr ihr als ihm schadete, spielt dabei keine besondere Rolle; entscheidend wurde aber, daß im Streit mit den Schweizern Bodmer und Breitinger das jüngere Geschlecht mehr und mehr den Gegnern zufiel. Die Ursache des Kampfes lag nicht auf dem Gebiet des Dramas. Unmittelbar haben die Schweizer es kaum beeinflußt, und Bodmers spätere ziemlich ergiebige dramatische Tätigkeit hatte gar keinen Erfolg. Das hindert nicht, daß die theoretischen Gedanken der literarischen Dioskuren in mehr als einer Hinsicht in die Zukunft weisen. Sie hatten ein Gefühl dafür, daß die französische Tragödienform innerlich erschöpft sei: die Erneuerung könne nicht durch Ersinnen noch nicht benutzter Handlungen erfolgen, sondern durch die Betonung der Charaktere, die „wirksamer und weit ergetzlicher seien" — das ist eine Vorausnahme des Sturmes und Dranges, freilich nur in der Idee, denn man dachte dabei nicht an den großen Einzelmenschen in seiner Besonderheit, sondern verlangte, daß die geschichtlichen Charaktere auf das „allgemein Wahre" zu erheben und in „poetisch moralische" zu verwandeln seien.

Mittelbar aber war für das Drama der Einfluß der Schweizer um so stärker, insofern sie das Zutrauen zu der unverbrüchlichen Gültigkeit der verstandesmäßigen Regeln erschütterten und die von Gottsched nur als Voraussetzung geforderte Phantasie durch ihre Betonung der Rolle des Wunderbaren in den Mittelpunkt stellten. Sie riefen hinweg von der Schulbank: Gottsched war stolz darauf, daß seine Lehren nicht dem eigenen Kopfe entsprossen waren, sie aber suchten ihre Anregung, eher als bei der Theorie, in der Empfindung dichterischer Schönheit. Homer und Sophokles sind „die ersten gewesen, welche die Kunst in der Natur gefunden und die Regeln ihrer gefundenen Kunst in dem Werke und der Ausführung geliefert haben"; das ist eine Ahnung von der Selbstherrlichkeit der Dichtung, die sich ihre Gesetze schafft, und wenn die Schweizer glaubten, daß bei alledem jene Dichter ihre Werke in berechnender

Absicht geschaffen hätten, so kamen sie zwar damit auf den Regelstandpunkt, aber wenigstens wußte Bodmer, daß die Absicht des Dichters nicht immer mit einer allgemeinen Regel in Einklang zu stehen brauche. Das machte einer Selbständigkeit den Weg frei, von der Gottsched nichts ahnte; im eigenen Lager sollte er sie bald zu spüren bekommen.

Der Dramatiker Schlegel konnte durchaus als eine Stütze der reformierten Bühne gelten, der Theoretiker begann, über seines Lehrers Standpunkt hinauszugehen, wenn er sich auch vorsichtig hütete, mit ihm zu brechen. Zum erstenmal begegnen wir jetzt dem Namen Shakespeare — noch nicht als einem Kampfruf. 1739 hatte Bodmer gelegentlich den Engelländer Saspar oder Sasper erwähnt (vielleicht nach falscher französischer Aussprache), die Spectator-Übersetzung verbreitete seit 1739 auf wirklicher Kenntnis beruhende und darum stark anregende Urteile über seine Kunst, und 1741 erschien des preußischen Diplomaten v. Borcke Übersetzung des „Julius Cäsar" in Alexandrinern. Gottsched war entsetzt: „die elendeste Haupt- und Staats-Action unsrer gemeinen Comödianten ist kaum so voll Schnitzer und Fehler wider die Regeln der Schaubühne und gesunden Vernunft" — Schlegel aber veröffentlichte aus diesem Anlaß die erste deutsche Abhandlung über den Briten: „Vergleichung Shakespeares und Andreas Gryphs" (1741). Schon daß sie in der Zeitschrift Gottscheds erschien, zeigt, daß die Abhandlung nicht als Lobeshymnus gemeint sein konnte, Schlegel hat an der „Einrichtung", an Sprache und Stil Shakespeares vielerlei auszusetzen und ist im ganzen der Meinung, daß Gryphius der überlegene Meister sei, aber er hebt als zureichenden Grund für den Ruhm Williams hervor, daß er es gewagt habe, seine eigenen Charaktere zu machen. Für Schlegel ergibt sich aus ihrer Art natürlich gleich eine „große Regel" über das Verhältnis des dramatischen Charakters zur Geschichte — ein Widerspruch zur Gesamthaltung der „Critischen Dichtkunst" war es doch, wenn er mit der Hoffnung schloß, daß diejenigen, „die alte Poeten lieben, wo mehr ein selbstwachsender Geist als Regeln herrschen", an einem vergleichenden Studium der „beyden Leute" viel Freude haben würden. Diese Ketzerei war allerdings in einem doppelt untergeordneten Nebensatz so gut versteckt, daß Gottsched meinen konnte, aus diesem Aufsatze sei „gar leicht inne zu werden, wie ungegründet die Hochachtung sey, die unsre Gegner gegen den Shakespear blicken lassen".

Dieser Feind schien also aus dem Felde geschlagen, und doch war der Boden unsicherer als er aussah. Die Frage, ob der Vers in der Komödie zulässig sei, konnte eigentlich nicht einen grundsätzlichen Streitpunkt bilden, da Gottsched ihn, wenn auch unter Bedenken, zugelassen hatte. Aber die Diskussion mit einem eifrigen Schüler des Meisters führte Schlegel zu der Frage der künstlerischen

Nachahmung überhaupt, und dabei konnte Gottscheds Grundsatz von der Wahrscheinlichkeit als zwingendem Gesetz nicht erhalten bleiben. Mehr als das: Schlegel findet schließlich, daß das „Vergnügen der wirkliche Endzweck derjenigen Nachahmung sey, die wir in den Künsten antreffen" und daß es jedenfalls „dem Unterrichten" vorgehe. Man spürt, wie der als Dichter empfindende Schüler sich losmacht, wenn er den Bruch auch zu vermeiden sucht. Öffentlich ist es nie dazu gekommen, denn die eigentlich neuen Geist atmenden Schriften Schlegels, das „Schreiben von Errichtung eines Theaters in Kopenhagen" und die „Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters", erschienen erst siebzehn Jahre nach dem Tode des Verfassers, ein Jahr vor dem Gottscheds.
Das Bedeutsame in diesen Aufsätzen ist die Erkenntnis von der nationalen Bedingtheit des Dramas: „eine jede Nation schreibt ihrem Theater, das ihr gefallen soll, durch ihre verschiedenen Sitten auch verschiedene Regeln vor, und ein Stück, das für die eine Nation gemacht ist, wird selten den andern ganz gefallen." Das war die Absage an den Gottschedschen einen guten Geschmack, und an einem Vergleich des englischen und französischen Theaters — „beyde sind in ihrer Art sehr schön" — machte Schlegel seinen Satz klar; schriebe er in Deutschland, so sollten dadurch zugleich „einige ebenso verwegene wie unwissende Kunstrichter" von ihren verkehrten Begriffen über das englische Drama überführt werden. Aber zu den „nordlichen Ländern" gehört auch Deutschland: sie sind nicht Frankreich, wo allemal die Liebe auf dem Theater starken Eindruck macht; es gilt, im Drama solche Leidenschaften zu schildern, zu denen das Volk, für das man schreibt, geneigt ist: „die Deutschen haben den Fehler begangen, daß sie ohne Unterschied allerley Komödien aus dem Französischen übersetzet haben, ohne vorher zu überlegen, ob die Charaktere derselben auch auf ihre Sitten sich schickten. Sie haben also aus ihrem Theater nichts anderes als ein französisches in deutscher Sprache gemacht."
Damit ist zugleich eine neue Auffassung der Regeln gegeben: Schlegel unterscheidet innerliche, die sich auf dramatische Eignung der Handlung, Wahl, Verschiedenheit, „Feinigkeit" und genaue Bestimmung der Charaktere beziehen, und äußerliche, rein praktische. Ihre gehörige Beachtung wird durchaus empfohlen, aber nicht um ihrer selbst willen. Die französische Art, sich mit der Einheit des Ortes abzufinden, trifft er ganz gut mit dem spöttischen Vorschlag, es sollte da nicht heißen, „der Schauplatz ist ein Saal in Climenens Hause", sondern „der Schauplatz ist auf dem Theater" — vor allem aber solle man nicht fortfahren, „wie viele thun, nach der äußerlichen Form der Schauspiele ihre innerliche Schönheit zu schätzen."
Schlegels Ruhm ist, das Beste ausgesprochen zu haben, was in Deutschland vor Lessing über dramatische Fragen gesagt werden konnte; hätte er bei

längerem Leben seine alte Absicht einer „Theatralischen Dichtkunst“ ausgeführt, Gottscheds Herrschaft über die Bühne wäre vielleicht eher zu Ende gewesen. So ging der Sturz seines Ansehens von der Literatur, der Miltonverehrung der Schweizer aus, um Klopstock sammelten sich die Gegner. Das Theater wies nur insofern eine Abweichung von seiner Lehre auf, als sich zwischen hohe Tragödie und Komödie eine neue Form einschob. Personen und Vorgänge schlossen sie von jener aus, zugleich fehlte ihr das „lächerliche Wesen“, das bei dieser allemal mit dem menschlichen Fehler verbunden sein sollte: es war ein bürgerliches Schauspiel, comédie larmoyante nannten es die Franzosen.
Immerhin hatte Gottsched, ohne die Gattung gerade zu billigen, ihr den Weg eröffnet. Schon sein Liebling Destouches hatte im Prolog des Poète campagnard verheißen, bald lachen, bald weinen zu machen, bald Mitleid, bald Schrecken einzuflößen und dabei durch das „Salz seiner Satire“ den Zuschauer anmutig scherzend zu unterrichten; der feine Plauderer Marivaux hatte die Form weiter entwickelt; Nivelle de la Chaussée das Komische aus ihr verbannt: er bevorzugte sogar tragische Verwicklungen, nur daß der Ausgang alle Not zurechtrückte und der Tugend den verdienten Sieg ließ. Da sich die äußere Form durchaus im Rahmen der Regeln hielt, Sprache und Handlung die Bedingungen der Naturnachahmung erfüllten, so war hier eine Verständigung möglich: die vierte Auflage der „Critischen Dichtkunst“ (1754) erklärte das bürgerliche Schauspiel für eine berechtigte Gattung, und wenn Gottsched zunächst (was man ihm kaum verdenken wird) das weinerliche Lustspiel eine „Art Bastard“ nannte, so hat er späterhin gemeint, es sei immer noch besser, das Publikum dadurch „mehr zum Weinen als zum Lachen zu bewegen“, als die Wirkung auf ein „viehisches Gelächter“ abzuzielen. Dem Geschmack der deutschen Zuschauer in der Zeit der beginnenden Empfindsamkeit mußte auf jeden Fall das „rührende Lustspiel“ viel mehr zusagen als Alexandrinertragödien und Charakterkomödien.
Der Träger der Gattung in Deutschland war Christian Fürchtegott Gellert (1715—69): der sanfte, feinfühlige Mann, dessen schriftstellerisches Wirken im Sinn aufgeklärter Sittlichkeit ihn überall zu einer verehrten und geliebten Gestalt machte, hätte in eigner Person jeder comédie larmoyante etwa als Oheim Wahrmund, als Vertreter der Einsicht und des menschlichen Mitgefühls zur Zierde gereicht. Zum Kreise Gottscheds hatte auch er gehört, aber in den sog. „Bremer Beyträgen“, die später die ersten Gesänge des „Messias“ brachten, also in der Zeitschrift der Jungen, erschien sein Lustspiel „Die Betschwester“ (1745), noch beherrscht von einem „Charakter“, der Frau Richardinn, welche die Sorge für ihr Seelenheil sehr gut mit Geiz, Wucher, Eigennutz und einer gehörig scharfen Zunge zu vereinigen weiß. Aber zwischen ihrer

Tochter Christianchen und ihrer „weitläuftigen Befreundinn“ Lorchen gibt es einen Wettstreit im Edelmute, jede will die andere glücklich sehen, und wenn das arme Lorchen ihre Freundin, eine der frühesten „Naiven“ der deutschen Bühne, unter Verzicht auf die eigene gute Partie glücklich unter die Haube bringt, dann durfte schon hier der empfindsame Zuschauer sich gerührt die Augen trocknen. Auch „Das Loos in der Lotterie“ (1747) setzt vor allem Charaktere in Szene (den Pantoffelhelden, die Kokette, den Deutschfranzosen, der in Personalunion mit dem Freigeist steht); selbst die Liebhaberin kann zu ihrem geizigen Vetter, der ihr „in wenig Worten ihr ganzes Bildniß“ gegeben hat, sagen: „Merken Sie sich doch diesen Charakter. Sie können ihn weiter ausführen und an den Bruyere drucken lassen und sich noch etliche Groschen Geld damit verdienen“ — das Rührende beschränkt sich auf einzelne Züge. Dafür ist es die Lebensluft der „Zärtlichen Schwestern“ (1747). Hier ist vom Komischen gerade der pedantische „Magister“, Vater Cleons Bruder, geblieben, auch der ein kreuzbraver Kerl, lächerlich nur, weil er seine Logik an eine (ohne es selbst recht zu wissen) verliebte Nichte verschwendet. Im übrigen aber haben wir das hohe Lied rührender Schwesterliebe: Lottchen und Julchen gönnen sich die reiche Erbschaft um die Wette und finden Gelegenheit zu zeigen, daß sie nicht bloß Worte machen. Lottchen, Gellerts Ideal, bringt noch dazu die Schwester zur Vernunft und verliert dabei den eigenen Anbeter, der sich als schnöder Mitgiftjäger entpuppt. O, das arme Lottchen! So gut, so gescheit, so liebevoll und doch so tapfer den Unwürdigen heimschickend, nicht ohne ihm noch genug Geld geschenkt zu haben, daß er künftig „weniger Ursache habe, ein redliches Herz zu hintergehen“.

Gellert hat sich ausdrücklich zu dem Ziel bekannt, „eher mitleidige Thränen als freudiges Gelächter zu erregen“, und das dankte man ihm durchaus; zum Erfolge auf der Bühne trug von vornherein der Umstand bei, daß die Schauspieler, auch sie Kinder ihrer Zeit, sich redlich bemühten, den etwas blassen Handlungen das zu geben, was ihnen Gellert später selbst wünschte, „mehr Feuer und Leben“. Nicht umsonst will sich Julchen in den „Zärtlichen Schwestern“ (II 2) „eine Tasse Caffee machen lassen“, um ihre Lebensgeister zu ermuntern (wie überhaupt das sächsische Nationalgetränk einen erklecklichen Platz in diesen Lustspielen einnimmt): die Handlung schleicht mühselig dahin und braucht am Ende jedes Auftritts einen fühlbaren Anstoß, um nicht stecken zu bleiben. Nie vergessen die Personen ihr Kommen und Gehen zu begründen, aber die Art, wie es geschieht, zeigt gar zu deutlich, daß der Verfasser sie hin- und herschiebt, um jeweils zusammenzubringen, wen er gerade braucht.

Stücke von starker Bühnenwirkung ergibt das nicht; sie haben ihren Verfasser nicht lange überlebt, weil sie früh als langweilig empfunden wurden. Ein

dankbares Angedenken bewahrte man ihnen doch, die nach Weißes „Elegie bei dem Grabe Gellerts" die „Freude sanfter Thränen", „Tugend und bescheidnen Scherz" ins deutsche Lustspiel eingeführt haben. Noch für Lessings „Hamburgische Dramaturgie" enthielten sie unter allen Erzeugnissen der heimischen Bühne „das meiste ursprünglich Deutsche" als „wahre Familiengemälde", in denen jeder Zuschauer glaubte, „einen Vetter, einen Schwager, ein Mühmchen aus seiner eigenen Verwandtschaft... zu erkennen". Das war es: Gottscheds Forderung der Nationalisierung der Komödie hatte nicht einmal durchweg das äußere Gewand bestimmen können; hier war ein bedeutender Schritt getan, das Lustspiel innerlich deutsch zu machen. Gottsched hatte auf Grund des Regelbuches ein allgemein gültiges Drama wie durch Verordnung einführen wollen; Gellert folgte einer Neigung seiner Landsleute, wie es etwa gleichzeitig Schlegel verlangte. Wie er in seinen Fabeln, seinen moralischen Schriften das Bild eines auf vernünftiger Einsicht, gegenseitigem Wohlwollen, empfindsamer Tugend gebauten Lebens zeichnete, so vermied er auch in seinen Dramen alles Aufregende und Anstößige, schwächte, wo er in der „Betschwester" ja vielleicht etwas zu weit gegangen war, noch nachträglich ab: er erstrebte den Ausgleich, die allgemeine Verträglichkeit. Drum sind seine Konflikte so leicht zu beseitigen: Herr Simon in der „Betschwester" kann erst um Christianchen, dann um Lorchen anhalten, schließlich jene heiraten und mit dieser gut Freund bleiben — umgekehrt wäre es ebensogut abgelaufen. Lottchen (in den „Zärtlichen Schwestern") wird nicht etwa durch die Liebe unglücklich, sondern, wie sie sich selbst verbessert, nur durch „die Thorheit des Liebhabers", und auch das wird nicht so schlimm werden; wie verständig klingt es im Munde einer eben bitter enttäuschten Braut, wenn sie einem Dritten versichert: „wenn ich jemals mich wieder zur Liebe entschließe: so haben Sie das erste Recht auf mein Herz". Also Glück und Unglück, Liebe und Zorn bleiben hübsch in bürgerlichen Grenzen; sie werden nicht gerade vom Gelde bestimmt, aber zehntausend Taler machen das Behagen doch erst voll, dann kann man mit gutem Gewissen heiraten.

Philiströs ist das alles, manche Einzelheit erscheint uns heute sogar schlimmer, aber das waren die Verhältnisse, in denen die große Mittelschicht sich wohlfühlte, in denen sie trotz der zum Teil beibehaltenen Komödiennamen die Spiegelung der eigenen Welt erkannte. Gewiß, die Charaktere mit ihrer milden Satire auf menschliche Unzulänglichkeiten kannte man aus den moralischen Wochenschriften; aber nicht Literatur, sondern Leben war die Luft des Ganzen, die feine, gebildete Sprache, die Höflichkeit und Plauderhaftigkeit der wackeren Bürger. Und gar die Frauen, für die Gellert die Sympathie der Zuschauer gewinnen wollte! Uns sind sie zu verständig, zu sehr aus guten Eigenschaften

zusammengesetzt: ein Graf Dohna aber bat Gellert ihm eine Frau wie Lottchen auszusuchen, eine Frau von Plessen wollte von ihm eine Gesellschafterin empfohlen haben: „eine Frau Damon oder ein Karolinchen wäre just, was ich wünschte.“

Die Gattung mußte auch gegenüber der dramatischen Theorie gerechtfertigt werden. Gellert tat es 1751 in seinem Universitätsprogramm Pro comoedia commovente, das Lessing später (1754) als „Abhandlung für das rührende Lustspiel“ übersetzte. Natürlich galt es zunächst sich mit Aristoteles abzufinden. Hatte er die „ganze Kraft und Stärke der Komödie in das Lächerliche“ gesetzt, so hilft sich Gellert mit einer doppelten Art des Begriffes, der „stammhaften“, die lautes Gelächter erregt, und einer zweiten feineren, bescheidneren, bei der das Vergnügen im Innern des Herzens verschlossen bleibt. Das ließe sich noch hören, aber wenn diese „gesetztere Freude“ auch ernstere Gemütsbewegungen zulassen soll, darunter auch eine solche, „welche zwar den Schein der Traurigkeit hat, an und für sich selbst aber ungemein süße ist“, so verstehen wir Lessing, der hier nicht die „wahre Komödie“ finden wollte. Ob nun Gellerts eigene Stücke, wie sein Übersetzer höflich zugab, immer noch genug komische Züge und Charaktere enthalten, um den Begriff der Gattung zu wahren, kann uns gleichgültig sein; wichtig ist, daß selbst für den Fall, daß die comédie larmoyante alles Komische aus ihrem Bereich ausschlösse, Gellert nur einen scheinbaren Widerspruch in ihrer Bezeichnung als Komödie zugeben wollte. Passe die Erklärung der Alten nicht auf die neue Gattung, so habe sie den Erfolg für sich und brauche noch lange nicht abgeschmackt und ungeheuer zu sein. „In Dingen, welche empfunden werden und deren Wert durch die Empfindung beurteilt wird, sollte ich glauben, müsse die Stimme der Natur von größerem Nachdrucke sein als die Stimme der Regeln“; diese haben ihren geschichtlichen Ursprung, folglich sei es das Recht einer neuen Zeit, auch neue Regeln zu schaffen.

Das klingt gar revolutionär, war aber nicht so gemeint, denn es wollte schließlich nur auf eine bescheidne Erweiterung des Stoffkreises hinaus. Die Form blieb ängstlich gewahrt: unmittelbar neben dem kühnen Satz steht die Versicherung, daß die comédie larmoyante „die allgemeinen und unveränderlichen Regeln des dramatischen Gedichts . . . in der Einrichtung der Fabel und in der Schilderung der menschlichen Gemütsarten und Sitten genau beobachtet“. So mischt sich Altes mit Neuem, und selbst das Neue steht unter dem Gesichtspunkt des Alten, denn seinen einleitenden Absatz schließt Gellert mit dem Satze: „ich sehe also nicht, worinne derjenige Lustspieldichter sündige, welcher in Betrachtung der Nützlichkeit die Regeln der Kunst dann und wann bey Seite setzt“; wie selbstverständlich solche Auffassung war, zeigt, daß auch Les-

sing den Wert des neuen Schauspiels von dem Grad seiner Nützlichkeit im Verhältnis zu derjenigen der alten, Scherz mit Ernst abwechselnden Komödie abhängig macht. Es blieb schon dabei: trotz manchen selbständigen Gedankens in der Theorie verharrte das deutsche Drama praktisch vorläufig noch in der Schule der Franzosen; sie hatten es gehen gelehrt — ehe es wagte, selbständige Schritte zu tun, mußte die Geltung der Vorbilder durch neue Muster erschüttert werden und die deutsche Bildung den Mut finden, ein dramatisches Ideal nicht nur auf Grund des Urteils französischer „Kunstrichter" anzuerkennen. Schon 1750 stand in des jungen Lessing Zeitschrift „Beyträge zur Historie und Aufnahme des Theaters" zu lesen: „Das ist gewiß, wollte der Deutsche in der dramatischen Poesie seinem eigenen Naturelle folgen, so würde unsere Schaubühne mehr der englischen als der französischen gleichen." Es zeigt die ganze Macht des immer noch vorbildlichen Stiles, wenn die Möglichkeit, daß der Deutsche seiner Natur folge, nur bedingungsweise angenommen wurde. Erst dann konnten aus den Schülern der Franzosen deutsche Dramatiker werden, wenn einmal die Frage dastand: Warum soll der Deutsche nicht der eigenen, an fremden Vorbildern erkannten Natur folgen?

Von Lessing bis zur Romantik

Bürgerliches Trauerspiel und heroische Tragödie

Die Wende der vierziger und fünfziger Jahre des achtzehnten Jahrhunderts ist eine Zeit des Stillstands in der Entwicklung des deutschen Dramas. Die Bewegung, die Gottsched hervorgerufen hatte, war stecken geblieben, das Ideal eines deutschen Dramas schien auf dem eingeschlagenen Wege kaum erreichbar. Das zeigte sich darin, daß die Tragödie zunächst vom alten, wahrlich beschränkten Vorrat zehren mußte, die Komödie sah wenigstens noch neue Schriftsteller auf dem Plan erscheinen, mochten sie auch nur den alten Faden weiterspinnen. Und doch stand unter ihnen der Träger der Zukunft: noch einmal war der Neuberschen Bühne in den Zeiten, da ihr Glanz schon im Verbleichen war, ein Tag beschieden, der wenigstens für die Nachwelt bedeutsam werden sollte. Das neue Lustspiel eines Leipziger Studenten wurde beifällig aufgenommen — weder die Zuschauer noch die Prinzipalin ahnten, daß damit der lang erwartete große deutsche Dramatiker sein Probestück ablegte; aber seit jenem Januartage des Jahres 1748 wußte er selbst, wußte Gotthold Ephraim Lessing (1729—81), daß er so gut wie irgendeiner der Zeitgenossen und vielleicht besser als sie fähig war, eine Zuschauerschar von der Bühne zu fesseln.

Das Stück hieß „Der junge Gelehrte", versprach also eine Charakterkomödie, wie sie schon in der „Schaubühne" vertreten waren. In der Tat: im Mittelpunkt stand die Narrheit des in unfruchtbarer und zweifelhafter Gelehrsamkeit verdorrten Pedanten, die Handlung wahrte sorgfältig, wennschon nicht sehr geschickt, die Einheit von Ort und Zeit, die Intrige blieb in den gewohnten Bahnen, und durch bewährte Mittel wie Verstecken und gegenseitiges Belauschen der Personen, durch einen untergeschobenen Brief wurde sie zum Ziele geführt. Das Bedientenpaar war dabei nicht an letzter Stelle zur Mitwirkung berufen, selbst die Namen stellten altes Komödiengut dar.

Wieso hatte die Neuberin die „Ehre, die sie sonst einem angehenden Komödienschreiber nicht leicht zu erweisen pflegte", gerade für diesen Anfänger bereit? Gewiß, sie wird Leipzig für den Ort gehalten haben, wo dies Lustspiel sich „in Deutschland am besten ausnehmen konnte": alles, was sich in Klein-Paris weltläufig fühlte, mochte sich froh seiner Überlegenheit bewußt werden gegenüber diesem Wortkrämer, an dessen Art es auch in Leipzig nicht mangelte. Wesentlicher aber waren für die kluge Frau wohl andere Vorzüge: der kaum zwanzigjährige Verfasser verstand, seine Personen sprechen zu lassen. Sicherlich waren sie redselig, aber sie hatten auch etwas zu sagen: die einen hielten ihren hurtigen Witz stets bereit, anderen, denen ihre Rolle diese Gabe ver-

sagte, lieh der Dichter den seinen, so daß keine als toter Ballast mitzuschleppen war. Für die fünf Akte, die das Stück vorschriftsmäßig aufwies, reichte die Handlung nicht aus, und Wahrscheinlichkeit wie strenger Zusammenhang litten manchmal Schiffbruch; jede einzelne Szene aber war lebendig, bot den Schauspielern Gelegenheit, ihre Kunst zu zeigen. In einer gern gesehenen, durch die „Schaubühne" gebilligten Gattung lag also ein Werk vor, das sich neben den Erzeugnissen der deutschen und französischen Nachahmer Molières sehr wohl sehen lassen konnte.

Mehr allerdings war es nicht. Stimmten auch Stoff und Ton ganz gut zu Leipzig, so wehte doch bei Schlegel und Gellert viel mehr sächsische Luft; wischte man die paar Anspielungen auf deutsche Verhältnisse fort, so blieb nichts übrig, was verboten hätte, die Handlung nach Paris oder London zu verlegen. Also auch hier französisches Theater in deutscher Sprache; es bezeugt die Macht dieser Form über die Geister, daß die folgenden Lustspiele des jungen Dichters nicht einmal soviel deutsche Färbung aufweisen, wie man sie immerhin beim „Jungen Gelehrten" noch finden mag: am fernsten steht der eigenen Zukunft „Der Misogyn" (1748) mit dem uralten Komödienspaß der als Jüngling verkleideten Geliebten des Haussohns. Dabei drängte es den geborenen Kämpfer früh genug, auf der Bühne seine Meinung zu Zeitfragen zu äußern: im „Freigeist" sagte schon der Titel, daß es um ein Problem ging, das die Gebildeten lebhaft bewegte. Der Geist der Aufklärung sprach aus der Forderung menschlicher Verträglichkeit bei abweichenden religiösen Ansichten; die Wendung, daß Theophan, der junge Geistliche, Vertreter der Duldsamkeit, der freigeistige Adrast aber ein hochmütiger Pharisäer ist, mutet mit ihrer Selbständigkeit gegen Schlagworte schon lessingisch an und nimmt dabei Rücksicht auf die Gefühle des Bürgertums. Die wurden in dem Einakter „Die Juden" (1749) gar nicht geschont, dem Ergebnis „einer sehr ernsthaften Betrachtung über die schimpfliche Unterdrückung" eines ganzen Volkes, aber auch hier lag die Kühnheit nur in der Wahl eines edlen Juden zum Helden, nicht im dramatischen Ausdruck. Der bewegte sich in beiden Stücken im üblichen Gleise: eine künstlich zurechtgemachte Handlung, die ohne das Dienerpaar versanden müßte, allerlei Komödienmittelchen, die nur das Herkommen rechtfertigen kann; bei den „Juden" zwang wenigstens der Stoff zu einem gewissen Realismus, aber im „Freigeist" war kaum ein Zug, der sich mit dem deutschen Bürgerhause anderswo vertrug als auf dem Theater.

Aber vorläufig war man mit solchen Stücken in dem Bewußtsein zufrieden, daß sie die Regeln erfüllten: vernünftiges Vergnügen und angemessene Belehrung nahm man von ihnen ja nach Hause, ihr gesamter Zuschnitt entsprach überdies dem Ideal der Weltläufigkeit und Aufklärung, wie es von Obersachsen

her im Bürgertum maßgebend war. So erklärt sich die Stellung, die lange Jahre im deutschen Drama Christian Felix Weiße (1726—1804) behauptete: in Leipzig saß er als Kreissteuereinnehmer, sein Lebenlang ein Vertreter der Bestrebungen von Lessings Jugendtagen, bald überholt, aber bis in die Zeit der „Hamburgischen Dramaturgie" sein Ansehen wahrend; seine Fruchtbarkeit hat wenigstens das Verdienst, auf dem Spielplan den Anteil deutscher Namen auf einer bescheidenen Höhe erhalten zu haben. Von 1744—69 schrieb er sechzehn Komödien, seit 1758 kamen noch eine Anzahl Tragödien hinzu, eine besondere Rolle war ihm für die Entwicklung des Singspiels bestimmt.

In der langen Zeit seines Wirkens hat Weiße stofflich dem sich ändernden Zeitgeschmack seine Zugeständnisse gemacht, von Fortschritten seiner Kunst kann nicht die Rede sein. Im Gegenteil: der Mann, dessen Erstling „Die Matrone von Ephesus" wenigstens einen nicht am Wege liegenden Stoff behandelte und Teilnahme für die Offenbarung eines Charakters in einer außergewöhnlichen Lage zu wecken suchte, war später zufrieden, das Komödienschema immer wieder neu auszufüllen. „Die Poeten nach der Mode" staffierten es noch zeitgemäß heraus, indem zwei Dichterlinge sich um die Hand desselben Mädchens bewarben — späterhin fehlen solche besonderen, dem gleichzeitigen Literaturstreit entnommenen Züge. Es bleibt die Vorführung von „Charakteren" in dürftiger Handlung — wer einigermaßen erfahren war, dem sagten schon die hergebrachten Namen auf dem Zettel (erst viel spätere Ausgaben änderten sie), was er zu erwarten hatte. So bot Weiße eine geruhige Unterhaltung, gewürzt durch das angenehme Gefühl, daß der Zuschauer vor solcher Narrheit, wie sie sich da zeigte, sicher sei.

Die Gattung war so sehr erschöpft, daß ein erfolgreicher Lustspieldichter wie Karl Franz Romanus (1731—87), auch er ein Sachse, mitten im Erfolge die Feder niederlegte. Er war einst eine Hoffnung Lessings gewesen; noch die Dramaturgie bedauert bei Gelegenheit der Aufführung seiner „Brüder", in denen wieder einmal zwei Väter mit verschiedenen Erziehungsgrundsätzen auftraten, daß er seine Arbeiten nicht solange fortgesetzt habe, „bis die Stücke aufgehört hätten, seinen Namen zu empfehlen, und sein Name dafür die Stücke empfohlen hätte". Wenn Lessing die Erklärung darin findet, daß Komödien „Spielwerke" seien, die sich mit der „Gravität und dem bürgerlichen Range" eines in nützlichem Amte stehenden Mannes schlecht vertrügen (Romanus brachte es zum Wirklichen Geheimen Kriegsrat), so stimmt das schon zu dem Obigen: Romanus war kein Dichter, den es zum Schaffen trieb, innerhalb der gegebenen Form verstand er aber, die Teilnahme zu spannen, handhabte auch seinen Dialog gewandter als der breitgeschwätzige Weiße. Aber ist es nicht bezeichnend, daß er seine beste Wirkung erreichte, als er die typische Be-

dientengestalt des Crispin (den Namen hatte schon Krüger benutzt) einführte? Wozu hatte man Hanswurst erst verbannt, wenn man sich jetzt einen Vetter aus Frankreich holte? Munter genug war es ja, wenn er („Crispin als Vater") zuerst den Vater, dann den Schwiegervater seines Herrn verkörperte und so dem Liebespaare alle Hindernisse aus dem Wege räumte, aber die Wurzellosigkeit dieser französischen Komödie in deutscher Sprache wurde dabei sehr deutlich — in der Tat, ein ernster Staatsbeamter konnte meinen, seine Muße besser anwenden zu sollen.

Solche Umstände können es begreiflich machen, daß plötzlich, noch dazu in Leipzig, die von Gottsched gebannte Oper als Singspiel ihr Haupt erhob. Für den Prinzipal Koch hatte Weiße, sonst wahrlich kein Empörer gegen die „Critische Dichtkunst", ein englisches Singspiel von Coffey übersetzt und ihm neue Liedereinlagen gegeben; im Oktober 1752 wurden „Die verwandelten Weiber oder Der Teufel ist los" mit großem Beifall aufgeführt. Auch Singspiele haben ihre Schicksale; schon Schönemann hatte diese Operette in einer Bearbeitung des Shakespeare-Übersetzers v. Borcke gegeben — Aufsehen hatte der Seitensprung nicht gemacht. Weißes Fassung mag der unbekannten Borckes überlegen gewesen sein; mehr fiel ins Gewicht, daß Koch Weißes Lieder neu (von Standfuß) komponieren ließ, während der Text bei Schönemann der englischen Musik unterlegt war; die Hauptsache bleibt, daß die neue Bearbeitung in einer Zeit aufgeführt wurde, in der die Dürre der gereinigten Bühne sehr augenfällig war. Hatte sich doch Koch um der Kasse willen schon vorher mit Zwischenspielen geholfen, die nach dem Muster der italienischen Intermezzi das Publikum mit unverständlichen Arien und um so verständlicheren derben Witzen unterhielten — immerhin: diese Stücke standen außerhalb des „regelmäßigen" Spielplans, waren Aushilfe; „Der Teufel ist los" aber hatte drei Akte und war kaum kürzer als eine Tragödie.

Das rief Gottsched auf den Plan: er sah sein Werk bedroht, fürchtete den Rückfall in die eifrig bekämpfte Unnatur, und so eröffnete er einen grimmigen Feldzug gegen den verwegenen Schauspieldirektor. Das Ergebnis war, daß die öffentliche Meinung sich ganz überwiegend gegen Gottsched erklärte: seit diesen Tagen heftete sich an den Mann, der wahrlich Besseres verdient hätte, der Fluch der Lächerlichkeit. Und hier hätte er sich ihm nicht auszusetzen brauchen: besser als die Intermezzi war auch von seinem Standpunkt solch ein Singspiel, und in der Gattung brauchte keine Bedrohung des Dramas zu liegen. Es handelte sich um ein Stück mit gesprochenem Dialog, in den von Zeit zu Zeit, der Lage und den Gefühlen der Personen entsprechend, Singstücke, ganz überwiegend Lieder, eingelegt waren; das hätte nicht zu hindern brauchen, daß der vorherrschende, der gesprochene Teil sämtliche Regeln er-

füllte. Wenn es hier nicht der Fall war, so hatte das mit der Gattung nichts zu tun; Gottsched hätte sich viele Kränkungen erspart, wenn er, statt in Bausch und Bogen zu verdammen, Besseres gefordert hätte.

Zweifellos ist dies — von der Episode Ayrer (vgl. S. 195) abgesehen — erste deutsche Singspiel, in dem der Knieriemen des Schusters Jobsen Zeckel als Zähmungsmittel für ein böses Weib eine beträchtliche Rolle spielt, reichlich derb, war es noch mehr in der Fassung der ersten Aufführung und in den Zugaben der Schauspieler. Zu Grunde liegt der Handlung die alte Erzählung vom über sein Ich getäuschten Schläfer (vgl. S. 162), deren dramatische Wirkungen Shakespeare, Holberg, Hauptmann und so mancher andere nicht verschmäht haben; zu einer Zeit, da die deutsche Komödie mit Vorliebe von Oront, Damis, Chrysander und Valer handelte, war die Unbekümmertheit, mit der hier Schusterstube, Bediententreiben, Ankleidezimmer der gnädigen Frau vorgeführt wurden, etwas, was man sonst vergeblich suchte, obwohl immer davon die Rede war: Natur — und da ließ man sich als Zugabe einen Zauberer Mikroskop schon gefallen. Der literarische Streit tat ein übriges, um das Aufsehen noch zu vermehren. Immerhin, die eigentliche Blüte des deutschen Singspiels setzte erst ein halbes Menschenalter später ein, und „Der Teufel ist los“ sollte noch eine fröhliche Urständ erleben.

Vorläufig trat, als die erste Aufregung vorbei war, die neue Gattung zurück, da das Trauerspiel einen frischen Anstoß erhielt: sein Gebiet wurde stofflich erweitert, der neue Stoff bedingte neuen Ton und Gehalt. Aus England kam das bürgerliche Trauerspiel herüber: Lillos „Kaufmann von London“, „Der Spieler“ von Moore eroberten sich seit Mitte der fünfziger Jahre die Bühne. Die Gattung war in ihrer Heimat erwachsen aus dem Stolz des Bürgertums auf seine wirtschaftliche Macht, aus dem Anspruch einer durch Zahl, Wohlstand und Charakter englisches Wesen fast am augenfälligsten vertretenden Klasse, ihre Angelegenheiten zum Gegenstande der Kunst zu machen. Die Ideale eines seiner Welt sicheren Bürgertums wollte man auf der Bühne sehen; da ging es nicht um Herrschaft und Freiheit, nicht um den Kampf zwischen Pflicht und Liebe: das Laster bedrohte den Frieden des einzelnen, das Gedeihen der Familie — die Versuchungen der Tugend, der Verderb des Schwachen, die Belohnung des Standhaften waren der Gegenstand, die bürgerliche Sittlichkeit wollte in Lehre und Beispiel ihre Befriedigung finden.

Das deutsche Bürgertum hatte nicht die Stellung des englischen, aber gegenüber dem stark französierten Hofadel, gegenüber der Unbildung des Landvolkes fühlte es sich als Träger vaterländischen Wesens. Trotz der Standesunterschiede, die man als gegeben hinnahm, forderte die vernünftige Einsicht die Er-

kenntnis, daß nicht allein Geburt und Rang eine Rolle im ernsten Drama verliehen. Klar war auch, daß mindestens seit die moralischen Wochenschriften allerorten eifrig Pflege fanden, die deutsche Literatur vor allem von Männern des Bürgerstandes vertreten wurde und sich wieder an diesen wandte — wie hätte die gereinigte Bühne sich ohne diese beste Stütze halten sollen! Und nun traf man in diesen englischen Stücken auf Menschen der eigenen Lebensstellung, bewegt von Leiden und Freuden, für die man unmittelbares Verständnis hatte — das war der Bereich, in dem man lebte und webte, und die Darstellung auf der Bühne erhöhte ihn zu einer Bedeutung, bei der man eine Beschränkung durch den Stand gar nicht empfand. Die war eher anderswo: „in der hohen Tragödie", schrieb später Sonnenfels in Wien, „liegt, wenn ja ein Anteil darinnen liegt, der Anteil eines Standes, der dazu nicht zahlreich ist, in dem bürgerlichen Trauerspiel ... liegt der Anteil des ganzen menschlichen Geschlechts". Jetzt zeigte sich, was die Bühnenreform bedeutete: in Wien, wo man ebenfalls schon sehr früh Lillos Drama aufführte, war der Eindruck nicht entscheidend, weil man die erste Hälfte der Handlung mit den Gestalten der Stegreifkomödie aufputzte und sogar Hanswurst als Kaufmannsjungen einschwärzte — durch das „Reich" aber führte die Ackermann-Schrödersche Gesellschaft Lillo und Moore zum Siege, sie spielte jetzt eine Rolle, wie sie früher Schönemann für das Drama französischen Stils zugefallen war. Von Lillos Eindruck aber mag zeugen, was zu Magdeburg der Rektor der Domschule zu seinen Primanern sprach: „Ich rate jedem, dessen Vermögen es erlaubt, dieses bürgerliche Trauerspiel, welches praktischen Nutzen mit einer edlen unschuldigen Ergötzung vereinigt, aufmerksam anzusehen." Welch Triumph für die immer noch reichlich angefochtenen Komödianten!

Aus diesem Boden erwuchs die erste große Leistung des deutschen Dramas, der erste Erfolg, in dem sich Befriedigung eines Bildungsanspruchs mit Ergriffenheit durch die Dichtung in eins verschmolzen: mit „Miß Sara Sampson" wurde Lessing aus dem Verfasser gescheiter Komödien, dem als geistvoller Kritiker mit Achtung genannten Schriftsteller zu dem Dramatiker, der ohne weiteres als die Hoffnung der deutschen Bühne galt.

Die Biographie Lessings erzählt, wie er allmählich dem Kreise Gottschedscher Anschauungen entwuchs. Schon die Zeitschrift, die er 1750 mit Mylius herausgab, sollte das Studium des französischen Dramas ergänzen durch das der Alten und schier aller europäischen Völker, die sich überhaupt einer Bühnenkunst rühmten; schon hier findet sich der Hinweis auf den dem deutschen Geschmack verwandten der Engländer. Noch war der Einundzwanzigjährige gar nicht imstande, seine stolzen Versprechungen zu halten; aber gewaltig reckten sich ihm in den nächsten Jahren Wissen und Geist: ganz anders war er gerüstet,

als er vier Jahre später seine „Theatralische Bibliothek" begann und sogleich von den Neuerungen zu reden anhub, welche „zu unsern Zeiten in der dramatischen Dichtung sind gemacht worden". Neben der Neuerung der Franzosen, welche das Lustspiel um einige Staffeln zur rührenden Komödie (vgl. S. 315) erhöht haben, wird die der Engländer nur gestreift: sie haben das Trauerspiel um einige Staffeln herabgesetzt in der Meinung, es sei „unbillig, daß nur Regenten und hohe Standespersonen in uns Schrecken und Mitleiden erwecken sollten", daher schnallten sie Helden aus dem Mittelstande „den tragischen Stiefel an, in dem man sie sonst, nur ihn lächerlich zu machen, gesehen hatte". Die Beurteilung dieser neuen Tragödie wollte er auf einen andern Ort sparen — seine Bibliothek war erst zum dritten Stück gelangt, und er hatte schon mehr gegeben als eine Beurteilung: das Beispiel.

Wie fern liegen seine komischen und erst recht seine tragischen Anfänge diesem neuen Stil: jene doch bloß witzige Spiele des Geistes über gegebene Themen, diese kaum mehr als Übungen, daher nirgends auch nur zum äußeren Abschluß gebracht! Die paar Szenen eines „Giangir" versprechen eine steife Alexandrinertragödie; „Samuel Henzi" versucht kühn genug, ein Ereignis der Gegenwart für die tragische Bühne zu gewinnen — noch war es die Bühne Corneilles mit äußerlich gewahrter Ortseinheit, langen Deklamationen in klappernden Alexandrinern, einem kalten, errechneten Gegensatz zwischen edler Freiheitsliebe und blutdürstigem Aufrührertum: ein republikanisches Trauerspiel im gänzlich unpolitischen Deutschland! Aber als am 10. Juli 1755 Ackermanns Truppe zum erstenmal „Miß Sara Sampson" in Frankfurt an der Oder aufführte, da gab es den bisher nur ersehnten Zusammenklang zwischen Zuschauern, Darstellern und Dichter. Das war nicht mehr bloße Bewunderung für eine innerlich fremde Kunst, es war Ergriffenheit, Miterleben menschlicher Schicksale. „Die Zuschauer haben dreieinhalb Stunden zugehört, stille gesessen wie Statuen und geweint", so schrieb Ramler an Gleim; Nicolai, der verständige Nicolai, weinte bis in den vierten Akt, dann versagten ihm die Tränen; Ifflands Vater aber schickte seine Kinder in eine Vorstellung der Sara, damit sie sich vor Leichtsinn bewahren lernten, und nahm nachher das ganze Stück mit ihnen durch, um seine Lehren zu vertiefen.

Die starke Wirkung ging zunächst vom Stoffe aus: hier war eine bürgerliche Familie (der englische Adelstitel hat mit der Haltung nichts zu tun und wurde vom Publikum sicher nicht verstanden); innerhalb dieser Familie wird der Frieden durch einen Verführer gestört, dem die Tochter, ihre Pflicht gegen das graue Haupt des Vaters vergessend, folgt. Ein Konflikt im Innern des Hauses wurde also mit der Würde der Tragik umkleidet, und dazu kam noch eins: dem Mittelstande war die horazische Lehre vom Nutzen, der mit dem Vergnügen

zusammen Zweck der Dichtung sei, aus der Seele gesprochen — bei der hohen Tragödie hatte der Gedanke an ihre praktische Wirkung recht entfernt gelegen, hier war sie jedem greifbar. Da war der Vater, dessen Schmerz und verzeihende Güte den Kindern die Autorität, die nur ihr Bestes will, eindrucksvoll vor Augen stellte; das Schicksal der Tochter warnte vor den Lockungen, die aus dem Frieden des Hauses in die Welt hinausriefen; die schwankende Gestalt des Verführers, dem der Dichter dämonischen Reiz versagt hatte, erlaubte ebenfalls, mit dem Finger auf die Gefahren zu zeigen, die jedem drohen, der sich vom sicheren Boden bürgerlicher Sitte entfernt, und nun gar die „Buhlerin", die einzige, die außerhalb des Bürgertums stand! Mochte die Marwood in ihren menschlichen Maßen — nicht umsonst berief sie sich auf Medea — über den Mittelwuchs der andern emporragen, von großem Schicksal war nichts in ihr, sie wirkte als die feindliche Macht unheimlich und abschreckend. Sie war die Verderberin, und griff sie zum Dolch und schließlich zum Giftfläschchen, so war das der beste Anschauungsunterricht, die Warnung für die Jugend vor den Folgen von Leidenschaften, welche die gesellschaftliche Ordnung durchbrechen.

Aber nicht nur auf den Stoff gründete sich die Wirkung. Die dramatische Kunst fand hier zum erstenmal in Deutschland eine Form, die sich der lebensnahen Darstellung eines Konflikts der bürgerlichen Welt innerlich anpaßte. Daß es gelang, dazu trug die Verlegung der Handlung nach England das ihre bei, weil sie Lessing eine gewisse Entfernung von seinem Gegenstande gab: noch schien es, als ob ernste, ergreifende Gefühle, starke Leidenschaft mehr in englische als in deutsche Umwelt paßten. Die Handlung wahrte die Einheit der Zeit, dagegen hatte sie die Fesseln des Ortes gelockert: der Gasthof mit seinem gemeinsamen Saal, seinen verschiedenen Zimmern (das der Marwood lag nicht einmal unter demselben Dach) wurde der Schauplatz. Noch führte Lessing nicht in das Leben des Hauses, der Familie fehlt nach der Weise seiner Jugendstücke und der meisten sächsischen Komödien die Mutter; aber der Schauplatz entsprach dem Motiv der Entführung, er wirkte als selbstverständlich gegeben, weil er wahrscheinlich war, und erlaubte freie Bewegung — begierig wurde er darum aufgegriffen, wurde zu einer Art Kennzeichen des frühen bürgerlichen Dramas.

Lag den Zeitgenossen klar, daß „Miß Sara" im Gefolge Lillos stand, so fühlten sie doch stolz, daß das deutsche Werk den Vorgänger an dramatischer Kraft übertraf. Bei Lillo handelte es sich um eine rohe äußere Verfehlung, den Griff des Lehrlings in die Kasse und seine Folgen, die Gestalten waren nichts weiter als die Träger ihrer Rollen — hier die Tugend, dort das Laster. Es war nicht Lillos Verdienst, daß es ihm mit seiner Buhlerin, die nur Abscheu erwecken sollte, ging wie manchem mittelalterlichen Maler, dem die Teufel besser ge-

langen als die Seligen; für den gemischten Charakter des jungen Kaufmanns reichte dies Schwarz-Weiß nicht aus: er wurde zum kümmerlichen Schwächling. Bei Lessing aber hörte man gleich im ersten Auftritt ein entscheidendes Wort: der Vater versteht die Seele seiner Tochter, weiß, daß nur Reue über einen begangenen Fehler sie zum letzten Schritt getrieben hat, und „solche Vergehungen sind besser als erzwungene Tugenden". Tugend und Laster sind also nicht unbedingte Gegensätze, das Handeln dieser Menschen richtet sich nicht nach den Lehren der Moral, sondern nach den Wallungen ihres Gefühls: trotz aller Tränen, allen wortreichen Tugendpreises steht Sara zu ihrer Tat. Die Marwood hat nicht nur empfangen, sie hat auch gegeben; glauben wir Mellefont zwar nicht recht den Reiz, den er auf Frauen ausübt, so ist er doch nicht bloße Schachfigur, ist etwas anderes als der herkömmliche Liebhaber. Den Zusammenhang mit der üblichen Technik zeigen am ehesten die Diener; sie führen nicht mehr die Handlung, sind aber an den Platz der Vertrauten in der Tragödie geschoben und haben so als bequeme Gesprächspartner immer noch breiten Raum, jeder Hauptperson wird einer zugeteilt. Dabei wurde der alte Waitwell als das Familienerbstück, der Vertraute aller Sorgen und Freuden der Herrschaft, bald als dankbare, einer patriarchalischen Zeit entsprechende Gestalt erkannt und aufgenommen.

Die künstlerische Wirkung wurde durch ein bisher unerhörtes Geschick der Handlungsführung gesichert. Schnell sind wir mitten drin: die Versöhnung scheint unmittelbar bevorzustehen, der Vater wünscht sich ja nichts anderes, und doch ahnen wir, daß die Vergangenheit Mellefont nicht loslassen wird. Der Name Marwood hat schon flüchtig an unser Ohr geschlagen, als Saras Traum — ein hergebrachtes (vgl. S. 235), nun auch im bürgerlichen Drama gern verwandtes Mittel der Tragödie — uns auf Unheil vorbereitet; wir hören den Namen wieder in bedeutungsvoller Verbindung mit Fesseln, die Mellefont noch trüge, wenn sein Herz jetzt nicht von „besseren Flammen" brennte. So sind wir darauf vorbereitet, daß die Gefahr lebendig wird, und sehr wohl kann man sich vorstellen, daß ein Schauer der Erwartung durch das Theater ging, als der zweite Aufzug das Zimmer der Marwood zeigte; man fühlte etwas von der Kühnheit, die hier trotz der Ortsregel in das Lager des Feindes führte, um die Gegner am natürlichen Platz einander gegenüberzustellen. Und wieder schließt der Akt mit einer Steigerung: das Zusammentreffen beider Frauen steht bevor — wie mußte es erwartet werden, während der brave Diener den Weg zur Versöhnung ebnet! Nicht genug damit: der Verfasser wußte die Erwartung zu enttäuschen und zu erneuern. Das konnte noch nicht die letzte Begegnung sein, in der die Marwood die gleichgültige Lady Solmes spielt: unter der Höflichkeitsformel, die eine Wiederholung des Be-

suches verspricht, lauert die Drohung, und so werden die Hoffnungen des den Akt schließenden Gespräches durch Befürchtungen für die Zukunft verdüstert. Der tragische Ausgang scheint uns heute zu sehr durch das Zögern Saras und ihres Vaters bedingt, ein schneller Entschluß würde alle Pläne der Marwood vereiteln. Damals nahm man keinen Anstoß daran, daß diese Menschen ihrer Gefühle sich erst bewußt werden, sie auskosten wollten, ehe sie daran dachten, zueinander zu eilen: die Umarmung als Krönung des erneuerten Verhältnisses durfte nicht vorweggenommen werden. Nicht umsonst hatte Richardson in seinen Briefromanen seine Personen die innersten Fasern ihres Herzens vor ihren Vertrauten bloßlegen lassen; auch der männliche Lessing konnte sich dem Eindruck dieser Gefühlsberedsamkeit nicht entziehen. Darum sind seine Personen so mitteilsam, wissen so gut über ihr Inneres Bescheid, daß selbst Arabella, die höchstens sechs Jahre sein kann, wie eine Erwachsene denkt und spricht, ja sogar die Gabe Lessingschen Epigramms besitzt. Der große Kritiker scheint das garnicht empfunden zu haben, hier war ihm sogar die Gottschedin überlegen gewesen. In diesem Einfluß des Zeitgeschmacks liegt der Grund, daß Deutschlands erstes bürgerliches Drama verhältnismäßig schnell veraltete und Versuche, es neu zu beleben, trotz des Erfolges der „Meininger" (1884) vergeblich sein dürften; die Mitlebenden aber dankten dem Dichter nicht zuletzt für die Übereinstimmung mit dem Charakter ihrer Lieblingsbücher.

Ein großer Anstoß war gegeben. Wenn es auf einem neuen Felde gelungen war, die Muster des Auslandes zu übertreffen, so konnte auch das alte Ziel erreichbar erscheinen, denn die bürgerliche Tragödie wollte das heroische Trauerspiel nicht ausschließen. Solche Hoffnungen sprachen mit, als der Berliner Buchhändler Friedrich Nicolai (1733—1811), der typische Vertreter norddeutschen Bürgertums der Aufklärungszeit, sich zu einem Preisausschreiben entschloß. Als er seine Zeitschrift, die „Bibliothek der schönen Wissenschaften und freien Künste", im Frühjahr 1756 ankündigte, verhieß er namens eines Preisrichterkollegiums, daß das beste Trauerspiel über eine beliebige Geschichte, das bis zu einem bestimmten Zeitpunkte eingesandt würde, mit einem Ehrensolde von fünfzig Talern ausgezeichnet werden sollte. Bis zum Urteilsspruch war noch Zeit für Nicolai, im ersten Bande der „Bibliothek" (1757) in einer „Abhandlung vom Trauerspiel" die „Art, womit wir die eingesandten Stücke beurteilen wollen" bekannt zu geben.

Bezeichnend für die Erwartungen darf man zunächst finden, daß die Abhandlung der klassischen Tragödie galt; die Lehre vom bürgerlichen Trauerspiel behielt der Schlußsatz einer künftigen Gelegenheit vor. Ebenso wie dies andeutet, wohin der eigentliche Ehrgeiz ging, zeigt der Gesamtinhalt, daß man

nicht daran dachte, sich von den bisher anerkannten Vorbildern loszulösen. Von vornherein werden die Regeln betont, die Theorie des Trauerspiels soll nur von einer andern Seite gezeigt und verschiedene bisher nicht beachtete Teile „auf das neue" eingeschärft werden. So marschieren Aristoteles und Corneille gleichberechtigt auf, und „ein Mittel zwischen diesen beiden großen Männern" hofft der Verfasser zu treffen, wenn er das Trauerspiel erklärt als die „Nachahmung einer einzigen, ernsthaften, wichtigen und ganzen Handlung durch die dramatischen Vorstellungen derselben, um dadurch heftige Leidenschaften in uns zu erregen". Dabei ist wesentlich, daß die berühmte „Katharsis" des Aristoteles weggefallen ist; die Erregung der Gefühle, das „Vergnügen gerührt zu werden", das „süße Zittern, das von der Bewegung der Leidenschaft hervorgebracht wird", bleibt als einziges Ziel des tragischen Dichters übrig. Mit Gottscheds Lehre vom sittlich bessernden Zweck der Dichtung war also gebrochen, und wenn Nicolai die moralischen Forderungen dann doch wieder befriedigt, indem er die Tragödie an sittliche Voraussetzungen bindet, so läßt sich das schon hören. Immerhin war der Gewinn mehr theoretisch als praktisch; im ganzen blieb die Abhandlung im überlieferten Gleise: um der französischen Polyeucte und Brutus willen stellte sie neben die tragischen Empfindungen des Aristoteles noch die Bewunderung und baute darauf eine Einteilung der möglichen Tragödienarten. Zwar räumte Nicolai aus dem Gefühl, daß die deutsche Verstragödie bisher nur Unbefriedigendes geleistet habe, dem bürgerlichen Trauerspiel seinen Platz ausdrücklich ein, indem er im Gegensatz zu den „meisten Kunstrichtern" nicht nur diejenigen Handlungen für tragisch groß hielt, welche von „erhabenen Personen verrichtet werden", im übrigen galt aber die Form des französischen Klassizismus als gegeben; kein Gedanke daran stieg ihm auf, ob sie nicht viel zu national bestimmt sei, um von der Dichtung eines anderen Volkes ohne weiteres übernommen zu werden. War der Versuch bisher mißlungen, so lag es an der Ungeschicklichkeit der Nachahmer, und um der abzuhelfen, fand Nicolai allerlei kleine Mittel, mahnte, unbedingt die Einheit der Handlung zu beachten, sich derjenigen der Zeit und des Ortes möglichst anzunähern. Müsse man um größerer Schönheiten willen von ihnen abweichen, so dürfe es der Zuschauer kaum merken: J. E. Schlegels Spott, man solle lieber gleich sagen, der Schauplatz sei auf dem Theater, wurde zum ernsthaften Rat — bleibt der Ort gänzlich unbestimmt, so kann ein nicht allzu aufmerksamer Zuschauer „gar glauben, die Einheit des Ortes sei recht kunstmäßig beachtet worden".

Es ist, als würden für neuen Wein, den man noch dazu erst erwartet, die alten Schläuche zurechtgeflickt. Für Nicolai genügte es, daß noch niemand die Charaktere zum Hauptwerk des Dramas gemacht hatte, um sie in die zweite Linie

zu stellen; andererseits wußte er, daß sie eins der wichtigsten Mittel seien, um die Leidenschaften in den Zuschauern zu erregen, und hätte gern ein Verhältnis zwischen Charakter und tragischem Geschick hergestellt. Weiter kam er aber nicht, als daß er ängstlich nach einer fehlerhaften Handlung suchte, die ihren Ursprung in der Anlage des Helden habe. Hilflos stand er einem Ödipus gegenüber: Sophokles habe ihn heftig, argwöhnisch und neugierig gebildet und von der letzten Eigenschaft die Entwicklung abgeleitet! Lessing wollte dem wackeren Manne seine Gedanken über den angeblichen Fehler des Bezwingers der Sphinx nur melden, wenn er ihn daran erinnere. Die Ironie war verschwendet; lange dachte Nicolai „mit Moses [Mendelssohn] nach, was wohl der Fehler des Ödipus sein möchte, wenn es die Heftigkeit und Neugier nicht wäre. Endlich sind wir eins geworden, daß der Fehler sehr klein sein müsse, zu dem der Scharfsinn eines Lessing erfordert wird, um ihn zu entdecken". Spottet seiner selbst und weiß nicht wie: er kommt nicht los von der Vorstellung, die schließlich mit dem moralischen Endzweck der Tragödie zusammenhängt, daß einem jeden das Los werden müsse, das er sich durch seinen Fehler bereitet.
Der Erfolg des Ausschreibens entsprach dem, was man nach diesem Kommentar erwarten durfte: wenn es nicht mißlang, so ergab es zwar anständige, doch mittelmäßige Leistungen. Beinahe hätte allerdings Nicolai mehr Glück gehabt als ihm zustand; man erwartete, daß Lessing und Ewald v. Kleist sich beteiligten, und ihretwegen wurde die auf Ende 1756 festgesetzte Frist hinausgeschoben — in der Tat drängte damals in Lessing der Virginiastoff zur Gestaltung. Aber schließlich wurden weder er noch Kleist fertig; auch Weiße hatte sich, die übermächtigen Mitbewerber scheuend, zurückgehalten: es ist ganz begreiflich, daß als die Richter zwischen einem heroischen Drama in Alexandrinern und einem bürgerlichen Drama in Prosa zu wählen hatten (ein dritter Bewerber zählte nicht), sie nach langem Schwanken jenem den Preis zusprachen.
Der Sieger war der fränkische Freiherr Johann Friedrich von Cronegk (1731—57) — „Codrus" hieß seine Tragödie. Auf der Leipziger Universität hatte sich der junge Baron weidlich über „Stentor"-Gottsched lustig gemacht, jetzt als Dramatiker bewegte er sich vollständig im Gleise der französischen Schule und wurde dafür von seiner dankbaren Zeit in hohen Ehren gehalten: noch zehn Jahre später fand man, um das Hamburgische Nationaltheater würdig zu eröffnen, keine geeignetere deutsche Tragödie als sein hinterlassenes Werk „Olint und Sophronia", und inzwischen war „Codrus" in zahlreichen Aufführungen über die Bühnen gegangen. Jedenfalls rechtfertigte der Erfolg, daß man das Preisausschreiben wiederholte; als Lohn winkte sogar die doppelte Summe, denn Cronegk hatte letztwillig auf den ihm etwa zufallenden Preis verzichtet.

Doch die Hoffnung auf Lessing trog abermals, und Weiße, der inzwischen Herausgeber der „Bibliothek“ geworden war, trug gerechte Bedenken, sich in dieser Eigenschaft am Wettstreit zu beteiligen. So gab es einen vollständigen Mißerfolg: aus reiner Verlegenheit reichte man den Kranz dem wieder auf den Plan tretenden dritten Bewerber der vorigen Konkurrenz für eine auch hinter mäßigen Ansprüchen zurückbleibende Alexandrinertragödie — immer noch hielt man es also für möglich, ein Stück nur deshalb auszuzeichnen, weil es im üblichen Gewande des hohen Dramas einherschritt; auf Wiederholung des Versuches verzichtete man freilich.

Auf solch hergebrachter Hochachtung beruhte das Andenken, das man Cronegk bewahrte; verdient hätte sie sein „Codrus“ auch nach Nicolaischen Grundsätzen kaum. Mühselig wird ein undramatischer Stoff durch allerlei Erfindungen auf fünf Akte zerdehnt, und dabei widerfährt dem Verfasser noch das Mißgeschick, den geschichtlichen Helden durch einen erdichteten zu verdrängen: Medon steht im Mittelpunkt der heroisch-pathetischen Deklamationen über den Kampf zwischen Pflicht und Leidenschaft, auf den es natürlich hinausläuft. „Stirb und sei tugendhaft! Das ist des Lebens Zweck“ ruft ihm die Mutter zu, und der Schlußvers sagt von Codrus: „Sein Tod will nicht beweint, er will bewundert sein“ — also ein Seitenstück zu Cato und anderen Bewunderungstragödien, aber so deutlich und oft man die Aufforderung hört, der Eindruck der Handlung vermag nicht sie wahr zu machen.

Von dieser Hochachtung vor dem Prunk einer hohlgewordenen Form hat der Hauptvertreter der heroischen Tragödie in den sechziger Jahren gezehrt, denn Cronegk war nur ein kurzleuchtendes Meteor. Der Wunsch nach der höchsten Leistung des Dramas führte auch Weiße zur Tragödie, und erst die „Hamburgische Dramaturgie“ hat seinen Ruhm zerstört. Man wird seinen zehn Tragödien nicht nachsagen können, daß sie starr am überkommenen Muster festhielten; soweit es seinem vorsichtigen Charakter, seiner den anständigen Durchschnitt nicht übersteigenden Dichtergabe möglich war, hat er versucht, das Trauerspiel deutschem Geschmack zu nähern, freilich erst nachdem er sich reichlich als Nachfahr Corneilles erprobt hatte. Denn seine tragischen Erstlinge, „Eduard III.“ (1758) und „Richard III.“ (1759), entnehmen zwar ihren Stoff der englischen Geschichte, mehr gemahnt in ihnen aber auch nicht an Lessings Wort von der im deutschen „Naturell“ begründeten Hinneigung zum englischen Geschmack; zum Überfluß versichert Weiße noch ausdrücklich, Shakespeares Richarddrama sei ihm gänzlich fremd gewesen. Wie dem sei, Weißes Richard ist nur der heimtückische Theatertyrann: als Punkt auf dem I fehlt nicht einmal der neronische Wunsch, sein Volk möchte nur ein Haupt haben. Wie scheitert doch dieser Stil an dem Stoff, den wir nun einmal in

anderer Prägung sehen! Die Prunkerzählung eines Alptraumes muß der Exposition aushelfen, denn die Einheit der Zeit verbietet, daß die Dinge sich vor unsern Augen entwickeln; schlimmer noch ist es, wenn um der Einheit des Ortes willen Richard im Tower Kinder mordet, während draußen im Feld sein Heer geschlagen wird. Natürlich sehen wir auch nur die Zurüstungen zum Prinzenmorde, für das Geschehen tritt wortreiche Deklamation aller Beteiligten ein: selbst ein Kind, der siebenjährige Herzog von York, darf davon nicht ausgeschlossen sein:

Wenn alle sterben wollen,
So werd' ich, Königin, allein nicht leben sollen!
Allein — und noch dazu bei meinem Oheim? nein;
Viel lieber wollt' ich tot als mit ihm König sein.

Seine Höhe erreicht dieser Stil, wo er sich unmittelbar neben französische Vorbilder stellt: im „Krispus" (gedr. 1764, doch früher entstanden) wagt sich Weiße an das Phädrathema, das er an den Hof Kaiser Konstantins verlegt. Hier springt freilich in die Augen, wie vergeblich der Wetteifer einer erst werdenden Bühne mit einer verfeinerten höfischen Kunst war: in schwer erträglichem Widerspruch zur hohen Gebärde steht die Plumpheit des allzu unverhüllten Ausdrucks, die Gezwungenheit der Handlungsführung. Weder Weiße noch sein Publikum waren fähig, sich an leisen Andeutungen, an beredtem Verschweigen und Ausweichen genügen zu lassen. So wurde Klarheit zur Grobheit, den Gesetzen einer feinen Form unterworfene Leidenschaft zur Raserei, und seltsam wirkte der Gegensatz zu der sonst wie auf Stelzen gehenden Rede der Personen. Dabei war Weißes Theorie fortgeschrittener als seine Praxis — schließlich nannte er sich Lessings Freund, hatte mit der Herausgabe der „Bibliothek" auch Nicolais Grundsätze übernommen. So empfahl er in den Vorreden der ersten zwei Bände seiner Dramensammlung („Beitrag zum deutschen Theater", 1759 und 62) die Mittelstraße zwischen Franzosen und Engländern, wollte von diesen (d. h. ihren dem Klassizismus nahestehenden Dramatikern) die großen tragischen Situationen, Fülle und Gegensatz der Charaktere, kühne und leidenschaftliche Sprache entlehnen, den Franzosen aber folgen in der Wohlanständigkeit der Sitten, dem abgewogenen Verhältnis der Teile, der Regelmäßigkeit und Ordnung des Ganzen. Mehr als allenfalls das letzte war ihm nicht zugänglich; immerhin gelang es ihm, in der zweiten Hälfte seiner tragischen Tätigkeit die Hinneigung zum englischen Drama etwas sichtbarer zu machen.

Wieder hatte Lessing dazu den Anstoß gegeben: 1759 war „Philotas" erschienen, das heroische Trauerspiel, das so rückhaltlos auf alles verzichtete, was bisher zur Gattung gehörte. Ein einziger Akt, eine knappe Prosasprache

— in dem Männerdrama war nicht einmal Platz für ein weibliches Wesen, geschweige für die schier selbstverständliche edle Liebe eines erlauchten Paares. Dafür war etwas anderes zu finden: ein Widerhall von dem, was die unmittelbare Gegenwart bewegte. Örtliche und zeitliche Ferne hatte bisher für die Heldentragödie gegolten, auch hier handelte es sich um eine Fehde zwischen griechischen Landschaften in grauer Vorzeit. Aber Philotas ist kein Held, wie ihn die tragédie kennt; gewiß, es geht ihm um seine persönliche Ehre, wenn er, ein Gefangener im ersten Gefecht, sich der Hoffnung auf Ruhm beraubt sieht, aber aus der Enttäuschung erwächst ihm der Gedanke des Heldentums im Dienst eines Überpersönlichen, der Gedanke an den Tod „zum Besten des Staates". Das ist noch in sehr unjugendliche Dialektik eingekleidet: vom Vaterland ist im ganzen Drama nicht die Rede, mit logischem Schluß aus verstandesgemäßer Definition beweist sich Philotas, daß er zu seiner Tat fähig sei — griechisches Kostüm und die kühle Form gedanklicher Überlegung waren doch nur die Art, wie der aus Sachsen verschlagene Literat Lessing sich verständlich machte, was er bei dem Freunde Kleist sah, in der Luft Berlins wehen fühlte, den spartanisch-preußischen Geist, der zum Opfer für die verfochtene Sache bereit ist. Der Prinz gefangen im Zelte des Gegners: an diese Lage hatte auch Friedrich gedacht, als er im ersten Jahre des großen Krieges seine geheimen Anweisungen gab, und er hatte entschieden, wie Philotas hätte entscheiden wollen.

Das fühlten auch die Zeitgenossen. 1760 erschien das Drama „von dem Verfasser der preußischen Kriegslieder versifiziert" — Vater Gleim hatte keine Ahnung, daß er sich um ein Lessingsches Werk bemühte! Einen unmittelbaren Einfluß auf die Bühne konnte Lessings eigenwilliger Versuch allerdings nicht ausüben, zunächst weil sich mit dem Begriff der Tragödie die Vorstellung einer zu gehöriger Länge ausgesponnenen Handlung verband, sodann auch aus dem Grunde, dessentwegen die „Hamburgische Dramaturgie" späterhin niemandem raten wollte, sich der Besonderheit dieses Stückes zu befleißigen. „Wir sind zu sehr an die Untermengung beider Geschlechter gewöhnt, als daß wir bei gänzlicher Vermissung des reizenden nicht etwas Leeres empfinden sollten."

Aber man spürt eine Anregung von Lessing her, wenn jetzt Weiße mit seinem Vorsatz Ernst machte, den Mittelweg zwischen Franzosen und Engländern zu suchen. „Die Befreiung von Theben" (1764 gedr.) wählte die Vaterlandsliebe zum tragenden Motiv, und Kallikrates, der jugendliche Held, trug mit seinem Kampfeseifer, der sich über das Gebot des Vaters hinwegsetzt, deutlich Züge des Philotas. Vor allem zeigte die Form eine wichtige Neuerung. Schon 1755 hatte es von Lessing geheißen, er werde künftig in reimfreien Jamben dichten, aber der „Kleonnis", der die Kunde wahr machte, blieb ein Bruch-

stück, der unter Lessings Einwirkung entstandene „Brutus" Brawes war noch ungedruckt, Wielands „Johanna Gray" nur in einem äußersten Winkel deutschen Sprachgebiets, in Winterthur 1758, aufgeführt worden; es blieb Weiße vorbehalten, zuerst als anerkannter Dramatiker vor der Öffentlichkeit den Alexandriner zu verabschieden. Welche Widerstände zu überwinden waren, zeigt, daß die „Befreiung von Theben" nicht auf die Bühne gelangte, aber die folgende Tragödie „Atreus und Thyestes" hat den Ruhm, das erste in Deutschland aufgeführte jambische Drama zu sein (Leipzig 28. I. 1767; vgl. über die Anfänge des deutschen Blankverses S. 183).

Wenn man noch erwähnt, daß Dialog und Sprache sich den Vorbildern des englischen Klassizismus durch Bilderfülle und Kraft des Ausdrucks anzunähern suchten, so ist Weißes Bestrebungen genug getan; letzten Endes ging es ihm doch nur darum, die alte Kunstform lebendig zu erhalten. Er folgte der Entwicklung zögernd und widerwillig, als Macht des Beharrens erschien er den Zeitgenossen. Als die Tage des Sturmes und Dranges kamen, sah mancher entsetzt in den Wortführern des jungen Geschlechts „literarische Kalmücken", welche „die Musen notzüchtigten, die schönen Blumenbetten der alten deutschen Dichter vernichteten, die Sprache verstümmelten und vielleicht auch im Hunger noch Kinder gefressen hätten wie ihre Originale ... wenn nicht so geübte Leute, wie Herr Weiße ist, sie nach der ersten Hitze des Angriffs zerstreut hätten". Der Verfasser (K. Risbeck) schrieb „Briefe eines reisenden Franzosen", und in der Maske liegt angedeutet, was manchen klugen Mann so lange bei Weiße ausharren ließ. Die Erinnerung an die Tragödie der französischen Meister gab selbst seinen schwerfälligen Nachbildungen den Abglanz der Kunst. Diese Kunst war fremd und doch eindrucksvoll, sie kündete den Willen, es erhabenen Vorbildern gleichzutun: stattlich rauschten die Falten der Toga, mochten sie auch nur einen biedern deutschen Durchschnittsbürger verhüllen.

Selbst die unmittelbare Wirkung auf die Zuschauer darf nicht unterschätzt werden. Bei den engen Beziehungen Weißes zur Kochschen Truppe in Leipzig dachte er stets an die Bedingungen der Aufführung; er versäumte auch nicht, seine Stücke von Ekhof begutachten zu lassen, und des großen Schauspielers tragischer Ruf war durch seine Verkörperungen von Gestalten der französischen oder französierenden Tragödie erworben worden. Lessing hat uns ein berühmtes Bild seiner Sprech- und Spielkunst hinterlassen: an dieser Form des Dramas war sie erwachsen und meisterte auch (oder gerade) den Alexandriner. Lasen die Zeitgenossen die uns heute langatmig und schwerfällig klingenden Tiraden, die gehäuften Sentenzen, so klangen sie ihnen mit dem Ton von Ekhofs oder eines seiner Nacheiferer Stimme, erfüllt von einem uns unwiederbringlich entschwundenen Leben.

In dieser Art ausbreiten durfte sich Weiße nur, weil Lessing schwieg und kein anderer da war. Das deutsche Drama der fünfziger und sechziger Jahre war arm an dichterischen Persönlichkeiten; ein ungünstiges Geschick raffte auch noch den einen, der dem Namen eines Schülers Lessings vielleicht hätte Ehre machen können, dahin: 1758 starb erst zwanzigjährig, wenige Monate nach seinem vom Glück begünstigten Nebenbuhler im Nicolaischen Preisausschreiben, Joachim Wilhelm v. Brawe.

Wir knüpfen mit ihm an die Entwicklung des bürgerlichen Trauerspiels an, wie sie mit „Miß Sara" begonnen hatte; in ihrem Schatten steht Brawes „Freigeist", den er zum Wettbewerb eingesandt hatte. Es ist das Werk eines Anfängers, der, um den „Regeln" genug zu tun, die Wahrscheinlichkeit der Vorgänge opfert: ein Wort zur rechten Zeit — und es liegt oft nahe genug — würde alles Unheil verhüten. Aber nach Kräften wird die Anlehnung an Lessing gesucht: Schauplatz sind Saal und Zimmer im Gasthof, die Personen sind Engländer, Bediente ersetzen die Vertrauten, Clerdons Stellung zwischen den Parteien erinnert an Mellefont, auch die Sprache ist an dem Vorbild geschult. Freilich dessen Kunst der Handlungsführung sucht man vergebens: zwei Akte braucht Brawe, ehe er sein Schifflein flott bekommt, und fast lächerlich wirkt es, wie im Kampf um die Seele des Helden der gute Geist immer vorsorglich dem bösen das Feld räumt, damit der nur ja seinen Einfluß wieder untergraben kann. Solch unfreie Technik reichte nicht für den ehrgeizigen Versuch, der bürgerlichen Tragödie einen bedeutenden Hintergrund zu geben. Die Handlung kreist, diesmal auf den Spuren von Lessings Lustspiel, um die Freigeisterei und ihr Verhältnis zu den anerkannten Grundlagen der Sittlichkeit; doch wie verzagt steht dieser Jüngling vor der großen Frage! Lessings Adrast war herzlich unsympathisch, aber er hatte wenigstens eine Überzeugung, und nicht diese war der Grund seiner Mängel; Brawe ersann, die Intrige von Moores „Spieler" herübernehmend, die Geschichte der Rache eines im Schatten Stehenden an dem durch Gaben, Aussichten, Liebesglück begünstigten Freund, aber er wagte nicht einmal den Intriganten zum echten Freigeist zu machen. Er ist es nur auf Zeit, mit dem Vorbehalt im Alter wieder fromm zu werden; freilich kann er auch nur so auf den Gedanken kommen, den Tugendspiegel durch Freigeisterei zu verderben. So erhält, was Ausdruck einer ganzen Persönlichkeit im Guten oder Bösen sein sollte, den Rang eines gesellschaftlichen Fehlers: schließlich gilt dem Verführten als letzte Tiefe des Lasters, daß er sich öffentlich als Freigeist bekannt hat.

Als Versuch tragisches Erleben innerhalb der Bürgerwelt darzustellen ist der „Freigeist" gescheitert; glücklicher war Brawe, als er die geschichtliche Tragödie zum Rahmen eines Privatschicksals machte. Sein „Brutus" entspricht

nicht dem Schema Corneilles. Der Dichter führt zwar ins Zelt des Cäsarmörders, hinter der Szene wird die Schlacht bei Philippi geschlagen: das alles geschieht nur, damit Marcius, der in der Jugend aus Rachsucht geraubte Sohn des Brutus, zwischen dem wirklichen Vater, den er als Freund liebt, und dem vermeintlichen, der ihn als Werkzeug seines Grolls erzogen hat, stehen kann. So reißen widerstrebende Pflichten an seiner Seele; er wird zum Verräter, um den Vater, den er kennt, zu retten, und bereitet damit Brutus das Verderben. Das ist mühselig konstruiert, fällt aber nicht in die Halbheit des „Freigeistes"; die Personen mögen nur Träger ihrer Gefühle und Leidenschaften sein, doch sind sie es ganz, und allem gibt das Geschichtliche einen großen Hintergrund. Mehr bedeutete es allerdings nicht als ein Mittel, rein persönliches Schicksal zu heroisieren; der junge Dichter suchte tastend eine Form, die das Herz befriedigte und dabei die Größe der hohen Kunst hätte.

Es mindert Brawes Verdienst nicht, daß er Lessings schönes Bruchstück „Kleonnis" kannte. Fand er im Anschluß daran den Konflikt, gab er ein Männerstück und bediente er sich des jambischen Fünffüßlers, so konnte er all dies nur, weil der ältere Dichter ihn würdigte, an seinen Plänen teilzunehmen, Beweis genug, daß er von dem Jüngling etwas erhoffte. Aber auch dem Besten, das er zu geben hatte, blieb die eigentliche Wirkung versagt: während der „Freigeist" gern und mit Erfolg bis Ende der Siebziger aufgeführt wurde, erschien „Brutus" erst 1767, und die einzige Aufführung in Wien (1770) war ein Mißerfolg, da man sich an dem ungewohnten Versmaß stieß. Wie wurde dagegen Cronegk von der anerkannten Form getragen! Die „Sammlung guter Muster" des um die Entwicklung des literarischen Geschmacks in Bayern wohlverdienten Benediktiners H. Braun druckte noch 1767 „Codrus" als allenthalben mustergültig genanntes Drama ab.

War die Zeit arm an dichterischen Persönlichkeiten, so doch nicht an dramatischen Erzeugnissen; der Erfolg der „Miß Sara" mußte Schriftstellern wie Schauspielern Mut machen. Die Gattung lockte; als Muster dienten die paar erfolgreichen Stücke, die man besaß. Nach Lessings Beispiel erschien im Titel gern ein weiblicher Name, die Personen waren meist Engländer, wenigstens wahrte die eine oder andere durch Zugehörigkeit zum Lande Lillos und Moores den Zusammenhang. Auch Charaktere und Motive wiederholten sich; gar zu gern handelte es sich um die Tochter, die ihrer Neigung nicht folgen soll, oder um die verderbliche Wirkung einer der bürgerlichen Sittlichkeit zuwiderlaufenden Leidenschaft. Meist forderte die Gattung tragischen Ausgang; Weißes Spielerdrama „Amalia", das mit der Versöhnung endet, kann zeigen, wie man eigentlich froh war, wenn die Tragik beiseite bleiben konnte. Notwendig war sie schon bei Moore und Lessing nicht gewesen, aber die Eindring-

lichkeit der Handlung hatte das einigermaßen gut gemacht — die Fähigkeit der Nachahmer reichte auch dazu nicht aus. War es noch ein bürgerliches Trauerspiel, wenn Martinis „Rhynsolt und Sapphira" nach Addison und Gellert die Fabel von „Maß für Maß" im Umkreise Karls des Kühnen ansiedelte? „Lucie Woodvil" von Pfeil galt als „Schwester der Sara", aber indem hier die unwahrscheinlichsten Greuel bis zur Blutschande auf die Beziehungen innerhalb der Familie gehäuft wurden, ging jede typische Bedeutsamkeit verloren, es blieb nur der seltsame Ausnahmefall. In Brandes' „Miß Fanny" wird das wie Mellefont und Sara flüchtende Liebespaar auf eine Insel verschlagen, deren Gouverneur den Tyrannen spielt, und nun mischen sich Motive des bürgerlichen Dramas mit dieser echten Theatergestalt und dem alten Roman- und Komödienzubehör der getrennten und sich wiederfindenden Familienmitglieder zu einem wunderlichen Gebräu. So schrumpft der bürgerliche Charakter auf Moral, Namen und Stand der Personen und die Tatsache zusammen, daß es sich um Konflikte des Privatlebens handelt — mit der lebenswahren Art der Sara schwindet, was den starken Reiz der Anfänge ausmachte. Gewiß melden sich auch leise Anzeichen künftiger Entwicklungen: jene Pfeilschen Greuel bedeuten einen Vorklang der tiefen Zerrüttung aller natürlichen Beziehungen, aus der der Sturm und Drang sich seine Konflikte holte, die Deklamationen, mit denen der Gouverneur in „Miß Fanny" den Anschlag auf das Leben seines Vaters vor sich rechtfertigt, nehmen Franzens Monolog aus den „Räubern" voraus, aber zur Bewältigung solcher Tragik fehlte die dichterische Kraft. Nicht die Leidenschaft erzeugte diese Gegensätze, sondern umgekehrt: romanhafte, auf Spannung berechnete Vorgänge sollten durch wildes Gehaben der Personen einen Anflug von Wahrscheinlichkeit erhalten — Flackerfeuer, das ohne künstlich aufgehäuften Brennstoff erlosch.

So schwach diese und ähnliche Erscheinungen sind, den deutschen Lustspielen der Zeit waren sie immer noch überlegen. Hier herrschte Weiße mit seinen Charakterkomödien in der Art des jungen Lessing, im übrigen lebte man von Gellert und Schlegel, Krüger und Romanus und einer Fülle von Übersetzungen. Die Franzosen standen im Vordergrunde; neben ihnen kamen die Engländer trotz einzelner verdeutschter Komödien gar nicht, der alte Freund Holberg und das neue italienische Gestirn Goldoni nur gelegentlich auf. Unter den Franzosen wahrte Molière seinen Platz; die Entwicklung hatte im Gefolge der Vorläufer und Meister des rührenden Lustspiels auch kleineren Vertretern der Gattung die deutsche Bühne geöffnet, und sie waren dankbar begrüßt worden: die von der Gottschedin übersetzte Cénie der Frau von Graffigny fand selbst der Lessing der Dramaturgie noch immer „vorzüglich".

Man sollte denken, daß der Erfolg der „Miß Sara" auch dem rührenden Lustspiel in Deutschland einen Antrieb gegeben hätte; aber erst in späteren französischen Bearbeitungen, die dann nach Deutschland kamen, wurden die armen Sünder Lillos und Moores gerettet und ein glücklicher Ausgang herbeigeführt. Vorläufig war auch auf diesem Gebiet nur Weiße mit einigem Erfolg tätig: neben „Amalia" steht „Die Freundschaft auf der Probe", die nach einer französischen Erzählung eine junge „Indianerin" zwischen Dankbarkeit und Liebe stellt. So standen denn auf dem Spielplan des Hamburgischen Nationaltheaters einer stattlichen Anzahl französischer Rührstücke nur zwei deutsche gegenüber: Weißes „Amalia" mit sechs, des Wiener Schriftstellers Heufeld „Julie" mit sieben Aufführungen. Im eigentlichen Lustspiel war das Übergewicht der Franzosen nicht so erdrückend („nur" zwei zu eins), aber der deutsche Spielplan setzte sich auch ganz überwiegend aus dem erwähnten alten Bestande zusammen, selbst die Gottschedin war einmal vertreten. Neu war abgesehen von Unwesentlichem nur ein Lustspiel von Weiße „List für List" und dann, freilich fast erschreckend unter dem Hausrat aus der Vergangenheit, das erste klassische Meisterwerk des deutschen Dramas: „Minna von Barnhelm".

Lessing

Auf der Höhe seines Lebens erneuerte Shakespeare Dramen, die vor ihm über die Volksbühne gegangen waren; so stellt er sich als der höchste Gipfel eines Gebirgszuges dar, und ähnliches gilt von den Spaniern, einigermaßen auch von Molière — Lessing ragt als einzelner Bergriese aus der Ebene. „Minna von Barnhelm" ist in der deutschen Komödie nur insofern vorbereitet, als deren technische Schulung ein kunstgemäßes Lustspiel möglich machte — mit dem Typus der sächsischen Komödie hat sie nichts zu tun. Hier wurde ein neuer Anfang gemacht, dank Lessings eigenster dramatischer Gabe gleich mit einem Meisterstück. Diese Gabe ließ sich aber nicht vererben, und so ergab sich die seltsame Tatsache, daß in der Literatur, die an großen Komödien ärmer ist als jede andere, gerade ein Lustspiel am Beginn ihrer Glanzzeit steht; Nachahmungen fand es genug, mit der Fortbildung der Gattung stand es anders. Dem Sinn nach tat Lessing, was Gottsched gewollt hatte: auf dem Stande des kunstgemäßen Dramas, wie er es kannte, fußend, hatte dieser freilich nur Regeln und allenfalls ein Schulbeispiel geben können; aus weiterer und tieferer Kenntnis der theoretischen Bedingungen, mit dem Blick auf neue europäische Muster schuf der Dichter Lessing ein Kunstwerk.
Vorhergegangen war die unbedingte Absage an den Mann, der dennoch sein Vorläufer war. Der 17. Literaturbrief (16. II. 1759) führt als ein Urteil der

Nicolai-Weißeschen „Bibliothek" an, niemand werde es leugnen, daß unsere Schaubühne einen großen Teil ihrer ersten Verbesserung dem Herrn Professor Gottsched zu danken habe. Lessing fährt fort: „Ich bin dieser Niemand; ich leugne es geradezu. Es wäre zu wünschen, daß sich Herr Gottsched niemals mit dem Theater vermengt hätte." Das Wort des Jünglings von der Verwandtschaft des englischen und deutschen Geschmacks wird wiederholt: Gottscheds Kenntnis „unserer alten dramatischen Stücke" hätte ihn darüber aufklären müssen; zum Beweis dient die Erinnerung an das Spiel vom Doktor Faust (vgl. S. 248 f.), und eine Szene aus Lessings eigenem Faustentwurf soll ein Stück wünschen lassen, das lauter solche Szenen hätte.

Das hieß nichts anderes als den Anspruch leugnen, daß man dank der Reform ein Theater habe. Folgerichtig stellt darum der 81. Brief gelegentliche Klagen Weißes über den Unstern, unter dem das deutsche Theater stehe, auf eine ganz neue Grundlage. Es handle sich wirklich nicht darum, daß einige „Lieblinge der Musen" zu früh gestorben seien, andere die Hoffnungen dadurch enttäuschten, daß sie die Feder ruhen und die „Jahre des Genius vorbei fliehen" ließen, die Hauptsache sei vielmehr: „Wir haben kein Theater. Wir haben keine Schauspieler. Wir haben keine Zuhörer." Das konnte natürlich für einen Lessing, der an das Theater unermüdliche Arbeit gesetzt hatte, nicht das letzte Wort sein; er mußte fragen, wo die Schuld des enttäuschenden Ergebnisses liege. Da klagte er aber nicht die „Großen" und ihre mangelnde Teilnahme an: sie geben sich nun einmal „nicht gern mit Dingen ab, bei welchen sie wenig oder gar keinen glücklichen Fortgang voraussehen". Und was können sie sich von den Schauspielern versprechen? Hier bricht Lessing ab: es ist klar, daß sein Gedankengang nicht erschöpft ist. Die Schauspieler allein konnten nicht für den Stand der Dinge verantwortlich sein; erwähnte er die Dramatiker nicht, so war das Schweigen beredt genug. Andrerseits stand es dem Verfasser der „Miß Sara" nicht an, ausführlich ein Programm zu entwickeln, durch das er sich im voraus als Neubegründer des deutschen Dramas hingestellt hätte.

Notwendig schloß auch die Unzufriedenheit mit dem bisher Geleisteten die eigenen Werke mit ein. Dabei ist weniger an Mängel im einzelnen zu denken, deren sich Lessing wohlbewußt war, als an die Bemerkung, die etwa ein Jahrzehnt nach der Aufführung seines bürgerlichen Dramas ein Zeitgenosse machte: „Ich wüßte so gar nicht, wie Herr Lessing mit seiner Miß Sara zurecht gekommen wäre, wenn er diese Heldin zu einer sächsischen Bürgerstochter gemacht hätte". In der Tat, was Gottsched durch Verdeutschung der Namen und ähnliches angestrebt hatte, war hier nicht versucht worden und blieb doch ein Ziel: gerade das bürgerliche Trauerspiel hätte seine beste Kraft aus deutschem Boden ziehen sollen, um das Gefühl nicht aufkommen zu lassen, als sei solche Tragik

nur von fremden Verhältnissen geliehen. Ähnliches galt vom „Philotas": die preußische Gesinnung ging mit dem antiken Kostüm nicht in selbstverständliche Einheit ein, die Vorgänge riefen nach einer stärkeren Wirklichkeit als der einer griechischen Kantonfehde.

Lessing war der Mann, das zu empfinden. Seinen Zeitgenossen war die Beschäftigung mit der Literatur die Würze ihrer Nebenstunden — wie spannen sie sich ein in ein behagliches bürgerliches Dasein, gesichert durch Amt, Beruf oder die Gunst eines wohlwollenden Fürsten! Lessing aber hatte verwegen sein Leben auf die Wirksamkeit des freien Schriftstellers gegründet, und die bestand ihm wahrlich nicht im selbstgenügsamen Literatentum. Da hätte er Gelehrter werden können, des Wissens hatte er ja von Schule und Universität die Fülle mitgebracht und den Schatz weiter gehäuft; aber schon der Jüngling hatte einsehen gelernt, daß die Bücher „ihn wohl gelehrt, aber nimmermehr zu einem Menschen machen" würden. Auf dem Theater hatte er die Schule der Welt zu finden geglaubt und, des Studierens müde, 1749 nach Hause geschrieben, er werde in Wien, Hamburg, Hannover die Stelle suchen, wo er hinpasse.

Seine Stelle fand er schon in Berlin: er blieb bei den Büchern und wuchs doch weit über ihre Gelehrsamkeit hinaus. Der große Kritiker verfolgte mit leidenschaftlicher Teilnahme, wie sich das geistige Leben der Zeit in all dem offenbarte, was ihre Schriftsteller zutage förderten. Gottsched hatte sich einst früh sein System gebildet, um dann jede neue Erscheinung nach seinen Grundsätzen zu beurteilen, Lessings rastloser Geist wußte, daß keine Erkenntnis die letzte ist; er verarbeitete in sich, was ihm die Zeit bot, um sich über seine Stellung zu ihr klar zu werden, er fühlte aber auch den Beruf, ihr den Spiegel vorzuhalten, damit sie im Bilde ihr eigenstes Wesen erkennen könne. Daß er als Dichter bisher nur Versuche dazu gemacht hatte, wußte er selbst am besten. Ein tragisches Meisterstück konnte nach seiner Meinung der beste Kopf nicht vor dem dreißigsten Jahre leisten, drum solle man nicht eher anfangen, als bis man seiner Sache ziemlich gewiß sei. „Und wann kann man dieses sein? Wenn man die Natur, wenn man die Alten genugsam studiert hat." (81. Literaturbrief.)

Das hieß dem Dramatiker von vornherein die Pflicht auferlegen, den höchsten Ansprüchen der Bildung Genüge zu leisten — die kritische Vorschule dazu waren die Literaturbriefe, ein Unternehmen nach eigenem Plan, nicht mehr eine Rezensieranstalt wie der gelehrte Artikel der „Vossischen Zeitung". Dem in der Zorndorfer Schlacht verwundeten Offizier konnten die Berliner Freunde nur von solchen Erscheinungen berichten wollen, mit denen sich die Beschäftigung lohnte, und die Art, wie das geschah, die Kühnheit, mit der auf den verschiedensten Gebieten allem das Wort geredet wurde, was dem besten Geiste der Aufklärung entsprach, der Wirklichkeitssinn, der auch vor einem Klopstock

nicht Halt machte, das alles war nicht ohne Zusammenhang mit dem, was Lessing in Preußens Hauptstadt miterlebte. „Der damalige Krieg spannte alles mit Enthusiasmus an"; Nicolai sagt es uns, daß die Herausgeber der Briefe sich ein wenig als die Männer Friedrichs in der Literatur fühlten.

Dann aber kam die Zeit, da Lessing dem kritischen Getriebe entzogen war. Wieder einmal war er der Bücher satt: der Sekretär Tauentziens sah um sich einen Ausschnitt aus dem bedeutenden Leben. Den inneren Menschen nahmen die Amtsgeschäfte nicht in Anspruch; für den waren mitten im Getriebe der militärischen Umgebung Ruhe und Reife gekommen. 1764 bekam ein Berliner Freund es zu lesen: „Die ernstliche Epoche meines Lebens nahet heran; ich beginne ein Mann zu werden". Aus solcher Stimmung, aus der engen Berührung mit den eigentlichsten Trägern des Staates, dessen Luft der Sachse so lange geatmet hatte, erwuchs ihm sein Werk; den deutschen Namen „Minna von Barnhelm" trug es an der Stirn und dazu im zweiten Titel den Hinweis auf den Lebenskreis, ohne den es nicht entstanden wäre: „das Soldatenglück".

Auf den Weg von England und Griechenland zum Berliner Gasthof hatte Lessing sein Blick für das, was die Gegenwart brauchte, geführt. 1760 hatte er noch von Berlin aus seiner Übersetzung der Dramen Diderots (1713—84) eine kurze Einleitung voraufgeschickt, die darauf hinwies, wie selbst in Frankreich trotz allen Stolzes auf die überlieferte nationale Kunst ein neuer Geist neue Wege suche. Zwar den Franzosen wollte es nicht in den Sinn, daß jemand der Bühne höhere Eindrucksfähigkeit geben wolle als ihre Meisterwerke schon ausübten; in Deutschland bestand aber keine fest gewordene dramatische Form, hier war es also möglich, daß der Neuerer mehr Gehör fand als in seinem Vaterlande. Und nun der entscheidende Satz: „wenigstens muß es geschehen, wenn auch wir einst zu den gesitteten Völkern gehören wollen, deren jedes seine Bühne hatte".

Der große französische Schriftsteller war kein Dramatiker und Lessing der letzte, der gegen die Schwäche seiner beiden Stücke (Le père de famille und Le fils naturel) blind gewesen wäre; sie konnten ihn nur anziehen als Beispiel von Diderots Auffassung vom Amt der dramatischen Dichtung. Auch diese übernahm er nicht ohne weiteres, aber er ließ sich von ihr den Weg weisen. Noch am Ende seines Lebens (in der Vorrede zur zweiten Ausgabe der Übersetzung) vergaß er nicht zu bekennen, daß ohne Diderots Muster und Lehre sein Geschmack eine ganz andere Richtung bekommen hätte, „vielleicht eine eignere: aber doch schwerlich eine, mit der am Ende mein Verstand zufriedener gewesen wäre".

Diderots Forderung ging auf eine Mittelgattung zwischen Tragödie und Komödie, ein genre sérieux, also auf das, was man heute Schauspiel nennt. Die neue Gattung teilte mit der bürgerlichen Tragödie den Anspruch, daß die

Angelegenheiten des dritten Standes ernster Behandlung würdig sein sollten, aber sie scheute den tragischen Ausgang. So bitter die Kämpfe und Nöte des bürgerlichen Lebens sein mochten, die Leidenschaften und Laster, die Irrungen und Verfehlungen, auf denen sie beruhten, mußten heilbar sein, weil sie nur auf Verkennung der wahren menschlichen Bedürfnisse beruhten: welcher Sünder war so verstockt, daß ihn nicht das Bild der Tugend bekehrt hätte, sie mußte nur Gelegenheit haben, sich in ihrem vollen Glanze zu entfalten! Dazu gehörte aber unbedingte Wirklichkeitstreue anstatt des idealen Charakters der tragédie — stärker konnte Diderot dies Bestreben nicht bekennen als durch seine Behauptung, der Fils naturel gebe eine Familienvorstellung wieder, die im Hause der Betreffenden zum Gedenken an ihre Erlebnisse stattgefunden habe und deren Zeuge er gewesen sei. Solch wirkliches Geschick wirklicher Menschen war mit den verblaßten Typen und Charakteren der alten Komödie nicht zu geben. Die hatten außerhalb der vernünftig geordneten Gesellschaft gestanden; gerade die Zugehörigkeit zu ihr mußte betont werden, und dafür fand Diderot das Mittel, daß ein jeder in sie durch die Verpflichtungen eingereiht wurde, die ihm Familienstand, Amt oder Beruf auferlegten: hier erlebte er ja seine Sorgen und Freuden, hier erwuchsen ihm die Zusammenstöße zwischen Pflicht und Neigung, hier lagen Glück und Ehre für ihn beschlossen.

„Minna von Barnhelm" ist ein Werk des genre sérieux, aber es entging der Gefahr, in der Diderot scheiterte, nämlich Abhandlung und Drama zu vermischen; es ist, was Diderot ganz fremd war: künstlerisch gestaltete Handlung und dazu eine echte Komödie auf ernstem Hintergrunde. Wenn den Personen im Gegensatz zu denen der Jugendkomödien ein bestimmter Stand mitgegeben ist, so hat Lessings Dichtertum ihn davor bewahrt, sie zu bloßen Standesvertretern zu machen. Denn ob Diderots Hausvater alle Wesenszüge des Familienhauptes in sich vereinigt oder der Träger einer Charakterkomödie alle Kennzeichen der ihn beherrschenden Leidenschaft, beidemale handelt es sich um eine Einseitigkeit, ein erdachtes Musterbeispiel, nur daß es das eine Mal warnen, das andere Mal zur Nachahmung aufrufen soll. Tellheim aber ist nicht der Offizier, geschweige Werner der Wachtmeister, Just der Bursche, Minna die Braut. Mit den Einflüssen ihrer gesellschaftlichen Stellung mischen sich die Antriebe ihres persönlichen Wesens: zum erstenmal betreten hier wirklich lebendige Menschen die deutsche Bühne. Die Personen der „Sara" hatten nur in der Handlung ihr Leben gehabt, und wie blaß erschienen gar Gellerts Menschen, denen doch Lessing selbst eine gewisse Lebensnähe zuerkannte. Die Atmosphäre deutschen Lebens hatte jener treffliche Mann treu wiedergegeben, die Züge aber, durch die besonders seine Frauen als natürlich wirkten, waren nur äußerlich auf den Begriff des jungen Mädchens, der Ehefrau usw. übertragen,

im übrigen war die Persönlichkeit so lange leer geblieben, bis ihr die Darstellung einigermaßen feste Züge gab; umgekehrt zwang Lessing den Schauspieler, diesem Tellheim, dieser Minna gerecht zu werden. Und dazu trat noch eins: jene Gellertsche Atmosphäre war Stubenluft gewesen, sie erfüllte auch Diderots Dramen infolge seiner allzuängstlichen Rücksichtnahme auf die Verherrlichung häuslicher Tugend, Lessing stellte seine Personen vor einen größeren Hintergrund: alle sind sie durch den Sturm des großen Krieges geschüttelt und gerüttelt, darum nicht mehr Pfahlbürger und ängstliche Philister, sondern Deutsche, die in ihrer Weise an den Geschicken eines ganzen Volkes teilhaben.

Wie das empfunden wurde, sagt uns Heutigen Goethes Wort: „Der erste wahre und höhere eigentliche Nationalgehalt kam durch Friedrich den Großen und die Taten des Siebenjährigen Krieges in die deutsche Poesie", und im Zusammenhang damit steht jenes berühmte Zeugnis, das ein für allemal die Stellung der „Minna von Barnhelm" festgelegt hat: die „wahrste Ausgeburt des Siebenjährigen Krieges, von vollkommenem norddeutschen Nationalgehalt", die „erste aus dem bedeutenden Leben gegriffene Theaterproduktion von spezifisch temporärem Gehalt" eröffnete „den Blick in eine höhere, bedeutendere Welt aus der literarischen und bürgerlichen, in welcher sich die Dichtkunst bisher bewegt hatte". Und dahin hatte nicht der Weg Gottscheds geführt, kein „deutscher Molière" hatte ein fremdes Schema herübergenommen, diese deutsche Komödie war in freier Verwirklichung zeitgemäßer Gedanken, die, obschon von einem Fremden ausgesprochen, doch der Ideenwelt der deutschen Gebildeten nahestanden, aus dem nationalen Leben geschaffen.

Als das Drama, 1763 entworfen, in den beiden folgenden Jahren mit aller Liebe ausgeführt, 1767 erschien, hatten die Friedensglocken lange geläutet, aber die Erinnerung an die schlimmen Zeiten war frisch genug, daß jedem der Zusammenhang zwischen Dichtung und Leben gegenwärtig war, jeder auch spüren konnte, wie hier noch bestehende Gegensätze wenigstens im Spiel der Kunst ihren Ausgleich fanden. Der gute Bund schloß sich zwischen Sachsen und Preußen, der schweifende Landsknechtssinn des Berufssoldaten schickte sich an, das Stillesitzen auf eigener Scholle zu lernen, der große König, der auch ein guter König ist, ließ verkanntem Verdienste Gerechtigkeit widerfahren — so mochte der Weise auf dem Thron wohl auch dafür sorgen, daß andere Kriegswunden vernarbten. Das alles war nur mit leiser Hand berührt: die Saiten wurden angeschlagen, damit sie nachschwingen und ihre Klänge im Gedächtnis die Vorgänge umschweben sollten.

Diese haben ihr eigenes Gewicht: der Zusammenstoß des harten Offizierstolzes, der zugleich Mannesstolz ist, mit dem Anspruch der Frau, die nur das Recht ihrer Liebe anerkennt, ist in sich ernst; komische Beleuchtung erhält er, insofern

beide ihre Grundsätze auf die Spitze treiben. Der Zuschauer aber weiß, daß zwei eigenwillige Menschen sich nur verrennen, um früher oder später sich doch zu finden. Die Charakterkomödie gab ihren Personen den Konflikt von vornherein mit, weil sie nach ihrer Anlage in Gegensatz zur Welt geraten müssen; Minna und Tellheim sind für einander bestimmt, wissen es fast seit der ersten Begegnung, und so ist ihr Konflikt individuell. Besonders geartete Umstände drängen ihren Charakter zwar nicht von der Linie ab, rufen aber Äußerungen hervor, die ihn in außergewöhnlicher Beleuchtung zeigen. Die Leidenschaft läßt die letzten Geheimnisse dieser Menschen hervortreten, verwirrt ihre Beziehungen, macht sie an sich irre: darum sind sie aber auch dramatische Charaktere.

Bei allem entschiedenen Willen, auf neuen Wegen ein Werk zu schaffen, das seine bisherigen Leistungen übertreffen sollte — nie mehr wollte er sich mit dem Theater beschäftigen, wenn es mißlänge — war Lessing ein viel zu besonnener Praktiker, um nicht Altbewährtes beizubehalten. Die Handlung wurde zwanglos auf die Stunden eines Tages, der Ort auf Vorsaal und Zimmer eines Gasthofes beschränkt. Von einer führenden Rolle der Bedienten konnte bei einem Tellheim, einer Minna nicht mehr die Rede sein, aber als Hilfsmittel der Handlung waren jene Rollen brauchbar genug; deshalb hatte sie das bürgerliche Drama zu Vertrauten befördert und dadurch ihre Stellung nicht wahrscheinlicher gemacht. Lessing wußte aus der Not eine Tugend zu machen und erfüllte damit wieder eine Forderung, die vor ihm die Einsicht erhoben hatte. Schon Gellert hatte gewußt, daß man nicht ohne weiteres ein Mädchen von geringem Stande durch „Zierlichkeit, Witz und Lebensart" den eigentlichen Trägern der Komödie gleichstellen könne, vielmehr durch besondere Umstände das Unwahrscheinliche wahrscheinlich machen müsse — so ist bei Lessing die Müllerstochter Gespielin und Lerngefährtin des Gutsfräuleins, kann daher als Erwachsene fast ihre Freundin sein und bleibt doch in einer Zeit, der die Standesunterschiede selbstverständlich waren, ihre Untergebene. Das Naheliegende war bisher dem Lustspiel fern geblieben, Gellerts theoretischer Gedanke wurde erst ausgeführt, als Lessing mit der Wirklichkeitsnähe des dramatischen Spiels Ernst machte und dazu die Dinge, wie sie unter günstigen Verhältnissen sein konnten, sah und benutzte. Dasselbe trifft auf Werner und Just zu, von denen jener etwa den Platz des Vertrauten, dieser des Dieners einnimmt. Früher waren mit der Rolle ohne weiteres Stellung in der Handlung und Charakter gegeben, Werner und Just sind durch Art und Schicksal menschlich an Tellheim gebunden.

Die ältere Komödie hatte den engen Kreis der Personen durch Episodenfiguren erweitert; auch hier schuf Lessing eigenes, indem er das Nebenwerk mit den besonderen Zwecken des Dramas verknüpfte. Der Wirt kann sich nicht nur als

neuer Komödientypus sehen lassen, er wird geschickt verwendet, um das Berlin des großen Königs auch in seinen Schattenseiten anzudeuten. Riccaut, der Spieler und aufschneiderische Kriegsmann, läßt Tellheims steife, aber untadelige Ehrenhaftigkeit wirksam hervortreten; am Ende des langen Krieges war der Abenteurer und dunkle Ehrenmann überdies eine sehr zeitgemäße Gestalt. Riccaut stand in preußischen Diensten; also hatte Lessing eine andere Wirkung jedenfalls nicht herbeiführen wollen, die aber eintrat, weil sein Werk aus dem starken Leben der Zeit hervorging: der Stolz auf Roßbach und die Siege des Braunschweigers begrüßte die Bloßstellung französischer Windbeutelei. Nur Marloffs Witwe führt den etwas fremden Ton des rührenden Lustspiels in die Komödie, aber auch hier steht die Szene nicht ohne innere Verbindung mit dem Ganzen: wer wird Tellheim die Gelegenheit nicht gönnen, seine Menschlichkeit und Freundestreue, von denen wir sonst nur die Wirkungen sehen, vor unsern Augen zu zeigen!

Die Forschung hat mancherlei andere Beziehungen zur älteren Literatur aufgewiesen. Wir wissen, daß die Anregung zur Handlung einem englischen Lustspiel von Farquhar The constant couple (1700) entstammt; ebenso haben manche einzelne Züge ihre Vorbilder hier und dort in der Fülle der Komödien der Weltliteratur, die Lessing kannte. Das alles ist letzten Endes unwichtig, nicht die Erfindung war Lessings Stärke, sondern die Kunst, den Stoff, den ihm Leben und Lektüre gaben, seinem dramatischen Willen gefügig zu machen. Das geschieht schier unmerklich; nur wenn die Dame in Trauer gerade zur rechten Zeit Tellheim Gelegenheit gibt, seinen Edelmut zu zeigen, wird die Absicht des Dichters allzu deutlich, aber auch hier handelt es sich schließlich um einen jener Zufälle, ohne die kein Dramatiker auskommt, wenn er seine Personen in charakteristische Lagen bringen will. Grundsätzlich strebt Lessing, die Erwartung zu spannen und dann zu befriedigen: schon im Traume zankt sich Just mit dem Wirt, und als der die Versöhnung anzubahnen sucht, da ergibt sich über der Flasche Danziger jenes Hin und Her, das unmittelbar in Tellheims bedrängte Lage führt und dabei schon das Gegenspiel der fremden Dame ankündigt. Selbst die Tageszeit, der frühe Morgen, ist mit feinem Bedacht gewählt; es muß Raum dafür bleiben, daß wir zu etwas späterer Zeit Minna am Frühstückstisch zum Plaudern aufgelegt finden, da hat denn auch gleich der Wirt Gelegenheit, seine Pflichten gegen die hohe Polizei zu erfüllen. Goethe hatte schon recht, wenn er zu Eckermann von einem Meisterstück von Exposition sprach, „wovon man viel lernte und wovon man noch immer lernen kann".

Die Kunst der Handlungsführung braucht nur angedeutet zu werden; ein Wort darf aber der Lösung gelten, weil sie in der Entscheidung des Königs und im Eintreffen von Minnas Vormund scheinbar alte Mittel verwendet. Der Dra-

matiker hätte sich sehr wohl damit begnügen können, die Handlung von Anfang an auf diese Ereignisse einzustellen und ihnen so das Willkürliche zu nehmen, das der Abschluß der alten Komödie häufig zeigt. Lessing war damit nicht zufrieden: der Entscheid des Königs bedeutet nicht den Ausgleich des Gegensatzes der beiden Charaktere; sie müssen erst mit einander fertig werden, ehe sie sich des Eingreifens von außen freuen können. So läßt des Königs Brief die Lage unverändert, die Ankunft des Vormunds erleichtert nur das lösende Wort: das geht weit über alle hergebrachte Lustspielart hinaus, erweckt immer neue Bewunderung, entbehrt freilich auch der urwüchsigen Art des aus einer Überlieferung hervorwachsenden und sie vollendenden Dramatikers. Das deutsche Theater bezahlte den Preis für solche aller ihrer Wirkungen sichere Kunst: wer so schuf, dem konnte nur weniges reifen. Wie leicht hatte der Jüngling die Form der Komödie gehandhabt — der Meister ließ „Minna von Barnhelm" ohne Nachfolgerin.

Der große Bühnenerfolg ging von Berlin (21. III. 1768) und Leipzig aus, an anderen Orten zögerte der Beifall zunächst; in Hamburg mußten sogar erst politische Bedenken überwunden werden, ehe die Uraufführung (30. IX. 1767) durch das „Nationaltheater" stattfand — die „Hamburgische Dramaturgie" aber schloß mit der Besprechung einer Aufführung vom 28. Juli, so daß keine Zeile in ihr das einzige Werk erwähnte, das dem „gutherzigen Einfall, den Deutschen ein Nationaltheater zu verschaffen" nachträglich eine gewisse Berechtigung gab. Zur Aufnahme hat die Kritik, die allzusehr an Einzelheiten haftete, nicht das Wesentliche getan; der volle Eindruck war die Nachwirkung der Aufführungen — wir wissen es von Goethe, der als Student im Leipziger Theater saß. Was die Kritik vermissen ließ, das sprach schon 1768 die Karschin aus schlichtem Gefühl in einem Briefe aus: „Vor Lessing hat's noch keinem deutschen Dichter gelungen, daß er den Edeln und dem Volk, dem Gelehrten und Laien zugleich eine Art von Begeisterung eingeflößt und so durchgängig gefallen hätte."

Der wiederhergestellte Friede hatte auch dem Theater die Möglichkeit gegeben, an gedeihliche Arbeit zu denken. Es darf nicht übersehen werden, daß diese Arbeit mit einem Selbstbewußtsein geleistet wurde, das zwar durch die Vergangenheit kaum gerechtfertigt, das aber ohne ein Gefühl für die Sendung der dramatischen Kunst nicht möglich gewesen wäre. Jetzt wagte man sich an den Bau von eigenen Theatern (vgl. S. 196), ein Zeichen, daß das Ende der wandernden Truppen herannahte; früher oder später mußte eine Stadt als ständiger Theaterort eine andere Stellung zu ihrer Schaubühne einnehmen denn als vorübergehender Aufenthalt, das eigene Haus zwang zur Stetigkeit, der

Anspruch, nicht nur dem flüchtigen Vergnügen des „Haufens“, sondern der Bildung und Erhebung des ganzen Volkes zu dienen, ließ sich hier nachdrücklicher erheben als im gemieteten Saal. Darum erregte es auch weithin Aufsehen, als Koch 1766 in Leipzig sein neues Theater eröffnete: nicht umsonst wählte er als Eröffnungsvorstellung Schlegels „Hermann“ (vgl. S. 287), nicht umsonst gab Oesers berühmter Vorhang ein ganzes dramatisches Programm.
Ein anderer war ihm noch zuvorgekommen. Seit 1764 war Ackermann, der sich während des Krieges in den verschonten Teilen des deutschen Sprachgebiets durchgeschlagen hatte, wieder in Hamburg, 1765 war sein Theaterneubau fertig, und der machte doch erst den Gedanken jener Hamburgischen „Entreprise“ möglich, die sich zuerst mit dem stolzen Namen „Nationaltheater“ schmückte. Ihre Unternehmer schoben Ackermann beiseite: aus seiner Gesellschaft und herbeigerufenen Darstellern von Rang bildeten sie eine Truppe, die ihresgleichen in Deutschland nicht hatte. Wenn sie nun einen Lessing als Berater, als kritischen Herold ihres Unternehmens gewannen, war da nicht der Bund zwischen Bühne und Bildung geschlossen, war nicht die Vorbedingung gegeben, daß das Nationaltheater nicht nur so hieß, sondern es auch war?
Die Hoffnungen zerrannen, weil die Grundlagen und die Geschäftsführung den Schwierigkeiten nicht gewachsen waren, weil die Teilnahme des Publikums nachließ und der Spielplan unzulänglich war, weil man vorschnell die Zeit für einen Gedanken reif gehalten hatte, der erst noch ein Wunsch einzelner Geister war. Umsonst war die Gründung deshalb nicht: was die Bühne mit ihren Aufführungen nicht geben konnte, das leistete der Bericht über diese, den Lessing in einer Art offizieller Zeitschrift, der „Hamburgischen Dramaturgie“, herausgab: hier wurde der Grund zu einem neuen deutschen Drama gelegt.
Ob die Auftraggeber an der Art, wie Lessing seine Aufgabe auffaßte und durchführte, ihre reine Freude gehabt haben, wird man billig bezweifeln. In ihrem Wunsche hätte eine fortlaufende Berichterstattung gelegen, ihr Dramaturg aber blieb bald rettungslos hinter dem Datum zurück, und wenn jede Bühne will, daß ihre Darbietungen dem Publikum als für die Gegenwart lebenskräftige Proben dramatischer Dichtung erscheinen, so wurde hier schier an jedem einzelnen Beispiel erwiesen, daß die Hamburger Bühne einer veralteten Kunst diene. Schon die Mitwelt hat sich freilich um diese Enttäuschung der Theaterleitung nicht bekümmert; die „Stücke“ der Dramaturgie fanden überall in Deutschland eifrige Leser, gerade weil sie sich um den nächsten örtlichen Zweck nicht kümmerten. Sie erschlossen den Blick für die Fragen des Dramas, regten dazu an, den Spielplan der eigenen Erfahrung kritisch zu prüfen, machten das Theater zu einer ernstlichen Angelegenheit der besten Deutschen. Für die Nachwelt aber ist mit diesen Blättern unzertrennlich die Erinnerung an die Be-

freiung des deutschen Dramas aus der babylonischen Gefangenschaft im Franzosentum verknüpft — es gehört zur deutschen Art, daß neben das Beispiel der „Minna von Barnhelm" die theoretische Begründung treten mußte: darum steht am Anfang unseres klassischen Dramas ein Meisterwerk und eine Streitschrift.

Weil seit Gottscheds Tagen vor allem das Trauerspiel die Würde des Dramas trug, galt ihm ganz überwiegend die Teilnahme der Dramaturgie; der Dichter der Minna konnte auch meinen, daß es nicht mehr seine Sache sei, den Kampf gegen die veralteten Formen der Komödie kritisch zu führen. Die paar deutschen tragischen Originale konnten aber nimmermehr der einzige Gegenstand kampffreudiger Kritik sein: Cronegk und Weiße als mittelmäßige Dichter zu erweisen, war keine Aufgabe für diesen Geist. Wurden sie nicht verschont, so war es, weil sie eben die hohe deutsche Tragödie vertraten; daß an ihnen nichts charakteristisch deutsch war, während jeder beliebige, ihnen an Gaben nicht überlegene französische Tragödienschreiber wenigstens als Original wirkte, lag daran, daß sie ein dramatisches Muster als schlechthin maßgebend nachahmten, während es nur die beschränkt nationale Ausprägung eines dramatischen Ideals war.

So mußte diesem Vorbild die Schärfe des Kampfes gelten, und die Abschnitte, welche Werke der französischen Klassiker zergliedern, gehören zu den wichtigsten und bekanntesten: sie sind eine wesentliche Ursache davon, daß uns seit jenen Tagen die Kunst des französischen Klassizismus, die unsere Ahnen bewunderten, nicht nur fremd geworden ist, sondern daß wir auch geneigt sind, ihren Wert zu leugnen. Zweifellos geschieht damit einer in sich vollendeten Dichtung, Werken von hoher Kultur des Geschmacks, von eindringender Seelenkenntnis Unrecht, ist doch auch von der feinsten Blüte dieser Dichtung, von Racine, in der Dramaturgie nur nebenbei die Rede. Aber es war nicht Lessings Amt, auf die Bedingungen dieses Dramas einzugehen und zu prüfen, ob er ein Recht habe, gerade Werke eines Spätlings wie Voltaire als typisch für die ganze Gattung anzusehen — gewiß, es wäre gerechter gewesen, wenn er den Vorläufer Corneille, den Nachzügler Voltaire an dem Vollender der tragédie Racine gemessen hätte, bei dem die berühmten Regeln nicht mehr äußerlich befolgte Vorschriften, sondern selbstverständliche Bedingung seiner Kunst sind. Doch Lessing schrieb nicht als Literarhistoriker, und selbst wenn ihn der Spielplan veranlaßt hätte, über „Mithridates" und „Phädra" zu reden, seinen Gesichtspunkt hätte die Frage bestimmt, ob deutscher Art der „korrekte" Racine das Vorbild sein sollte. Jedenfalls hatte man in Deutschland früher Corneille und jetzt Voltaire bevorzugt, und das war schließlich kein Zufall: Racine, der vollendete höfische Klassizist, war der bürgerlichen deutschen Welt innerlich am schwersten zugänglich. Was hätte es fruchten sollen, wenn Lessing die Unvoll-

kommenheiten französischer Dramatik gegenüber ihrem eigenen Meister aufgezeigt hätte?

Charakteristisch ist das Mittel, dessen sich Lessing bedient, um seine Sache zum Siege zu führen. Er wendet sich an den Verstand seiner Leser: gleich das erste Stück erklärt es zwar als Sache des Genies (im Unterschied vom bloß witzigen Kopf) den Zuschauer, „er mag wollen oder nicht", das Wachsen und Walten menschlicher Leidenschaften mit empfinden zu lassen; aber trotzdem erscheint die Teilnahme des Zuschauers daran geknüpft, daß sein Verstand die Leidenschaft überhaupt zulasse, denn wir leben „in einer Zeit, in welcher die Stimme der gesunden Vernunft zu laut erschallet, als daß jeder Rasender ... den Titel eines Märtyrers sich aneignen dürfte". Entsprechend verlangt das zweite Stück, daß jeder Charakter in seinem Handeln vor der Vernunft bestehe — das alles wird von Cronegks Märtyrerdrama „Olint und Sophronia" gesagt, aber das Muster der christlichen Tragödie, Corneilles „Polyeucte", erscheint schon hier nicht frei von Tadel. So lenkt sich denn bei der ersten Aufführung einer tragédie, von Voltaires „Semiramis", der Blick des Kritikers darauf, ob diese die Bedingungen erfülle, unter denen der Verstand sich dem Dichter gefangen gebe. Besonderheiten gerade dieses Dramas wiesen der Erörterung den Weg, sie beschränkte sich noch darauf, festzustellen, daß der berühmte Dichter sein Ziel nicht erreicht habe, weil er nicht an die Bedingungen dachte, unter denen es zu erreichen war, oder vielmehr weil ihn die Regeln verhinderten, daran zu denken. Da lag es nahe, künftig darauf zu achten, wie sich überhaupt die Regeln der Form zum Inhalt der Tragödie verhielten — ist es Ziel des Dramatikers, uns zu täuschen und durch die Täuschung zu rühren (Stück 11), so muß bei der nächsten Gelegenheit die Frage auftauchen, ob die gerühmten Franzosen dies Ziel da erreichen, wo nicht besondere Umstände wie bei der „Semiramis" für den Fehlschlag verantwortlich gemacht werden können.

So kommt es zu den berühmten Besprechungen der „Rodogune" und der „Merope"; vor allem an dieser wird unbarmherzig der Glaube zerstört, als bestände das angebliche Meisterwerk am eigenen Maße. Punkt für Punkt werden die Regeln wie Einheit des Ortes und der Zeit, Verbindung der Szenen und Begründung der Handlung nachgeprüft, und spöttisch beginnt das 76. Stück: „Ein anderes ist sich mit den Regeln abfinden, ein anderes sie wirklich beobachten. Jenes tun die Franzosen, dieses scheinen nur die Alten verstanden zu haben." Aber wie stand es mit den Regeln an und für sich? Schon bei der „Merope" findet sich der Hinweis, daß Regeln nicht als willkürliche Festsetzungen bestehen könnten, sondern aus der Natur der Sache folgen müßten; waren bei den Griechen die Einheiten durch den Chor gegeben, so lohnte es sich zu prüfen, ob auch die französische Theorie aus den dramatischen Be-

dingungen erwachse. Da diese für Lessing in der Poetik des Aristoteles niedergelegt waren, dem Werke, das er für so unfehlbar hielt wie die Elemente des Euklides, so spitzte sich die Frage dahin zu, ob die Franzosen, Theoretiker und Dichter, den Aristoteles überhaupt verstanden hätten.

Uns erscheint diese Fragestellung für lebendige Dichtung nicht mehr am Platze. Aristoteles hat Beobachtungen, die er am griechischen, eigentlich nur am attischen Drama gemacht hatte, in seiner „Poetik" niedergelegt; ist die Dichtung Erzeugnis einer bestimmten Zeit und eines bestimmten Volkes, so kann keine Zusammenfassung ihrer Gesetze endgültig sein, sie muß Raum für die Entwicklung lebendigen Schaffens lassen. Da zudem die Schrift des Aristoteles weder in ihrer Überlieferung sicher noch in ihrem Sinn eindeutig ist, mußte sich Lessing auf philologische Fragen einlassen und setzte sich damit der Gefahr aus, daß seine Auslegung von der fortschreitenden Wissenschaft aufgegeben würde — was denn auch geschehen ist. Auf der anderen Seite wurde durch dies Verfahren der Sinn der Gebildeten für Zusammenhang und Fortschritt befriedigt; man hing nun einmal am Glauben an die Offenbarung der Vernunft im Kunstwerk, und seit den Tagen der Renaissance galt die Antike als mustergiltig, ihr Gesetzbuch als bindend. Lessing, der Sohn der Aufklärung, der Anwalt des vernünftigen Fortschritts, konnte nicht daran denken, „alle Erfahrungen der vergangenen Zeit mutwillig zu verscherzen und von den Dichtern lieber zu verlangen, daß jeder die Kunst aufs neue für sich erfinden solle".

Weißes Tragödie „Richard III.", also ein deutsches Werk französischer Schule, veranlaßte den Dramaturgen zu fragen, ob hier das Ziel tragischer Kunst, Mitleid und Schrecken zu erregen, erreicht sei. Nun, dieser Richard konnte nur Schrecken erwecken; aber ist das eine tragische Empfindung, meinte der Grieche mit seinem Ausdruck nicht etwas anderes, was man besser als Furcht bezeichnet? Und wie verhalten sich Mitleid und Furcht zueinander? Der Verfasser der „Sara" hatte seine Wirkung in der gerührten Teilnahme gefunden, welche das Geschick seiner Menschen auslöste, Stimmung und Beifall der Zeitgenossen waren ihm Bürgschaft, daß das bürgerliche Trauerspiel den Weg wies, auf dem auch die Alten in ihrer Weise tragische Gefühle erweckt hatten: indem Lessing des Aristoteles „Furcht" als „das auf uns selbst bezogene Mitleid" deutete, stellte er die Mitleidstragödie als die einzige hin, durch die der Formbegriff erfüllt werde.

Man darf heute seine Beweisführung haarspalterisch finden — sie war es nicht mehr als die der von ihm bekämpften Gegner — sicherlich werden wir die Grundlage des Mitleids als zu schmal empfinden, um auf ihr das gewaltige Gebäude der tragischen Dichtung errichten zu wollen; schon Lessing würde es einige Dialektik gekostet haben, wenn es sich um Shakespeares Richard gehandelt

hätte. Jedenfalls entsprach die Berufung vom falsch verstandenen auf den richtig gedeuteten Aristoteles dem protestantischen Selbstgefühl Deutschlands, das mit Konfession natürlich nichts zu tun hatte. Angewandt auf die bisher als Meisterwerke angesehenen Dramen, schien der Beweis erbracht, daß die Corneille, Racine, Voltaire gewiß „feine, unterrichtende Werke", nur eben keine Tragödien geschaffen hätten. Daß die Deutschen trotz der Gottschedschen Reform noch kein Theater hatten, brauchte sie also nicht zu verwirren noch zu beunruhigen: „auch die, welche sich seit hundert Jahren ein Theater zu haben rühmen, ja, das beste Theater von ganz Europa zu haben prahlen", auch die Franzosen haben in Wirklichkeit noch keins. So hieß es denn einen neuen Anfang machen; nach der Ansicht der Aufklärung konnte es menschlicher Einsicht, nachdem der rechte Weg erkannt war, wohl gelingen, einem Volke ein Drama zu schaffen. Das Urteil über die Franzosen war einseitig, aber aus dieser Einseitigkeit ergab sich der frische Mut, der den Kritiker befähigte, seinem Volk als Aufgabe zu stellen, was diesem unter glücklichen Umständen als Frucht seiner geistigen Entwicklung zugefallen wäre. Er konnte nicht warten, bis die Deutschen eine Nation geworden seien; er mußte den Zustand nehmen, wie er ihn fand, und das war der eines Volkes, dessen Gebildete durch die Kritik, durch die Fortschritte der Schauspielkunst zur Teilnahme an der Bühne aufgerufen, aber vorläufig von ihr enttäuscht waren, weil sie auf ihr noch kein Drama fanden, das deutschen Charakter mit der Kunstvollendung fremder Muster vereinte. Der naive Glaube Gottscheds, man brauche nur zu übersetzen und die guten Köpfe würden sich von selbst einfinden, hatte getrogen; jetzt galt es, eine Richtung zu weisen, als Forderung an die Dichter ein dramatisches Ideal aufzustellen.

Weit genug hatte sich Lessing umgetan, um zu wissen, daß es viele Wohnungen im Hause des Dramas gibt, zugleich hatte er auch erkannt, daß es nicht genug sei, Leute auftreten, reden und handeln zu lassen. Die „saure Arbeit der dramatischen Form", all der Aufwand, den sie zu ihrer Verwirklichung fordert, das alles mußte dadurch bedingt sein, daß sich nur so ein einzigartiges Ziel erreichen ließ. Diesem Ziel, der Erregung von Furcht und Mitleid durch menschlich ergreifendes Schicksal, ordnete Lessing, und damit erntete er die beste Frucht seines Aristotelesstudiums, alles andere unter. Wo dies Ziel erreicht wird, da ist Tragödie; Sache des Dichters ist es, nach den Bedingungen seiner Zeit und seines Volkes, nach den Erfordernissen einer die Illusion ergriffener Zuschauer erstrebenden Kunst, seine Mittel anzuwenden. Gelingt es ihm, so ist er mit den wesentlichen Forderungen des Aristoteles im Einklang.

Auf diesem Wege gedachte Lessing, Shakespeares Größe im deutschen Drama wirksam zu machen. Er benutzte die sich bietenden Gelegenheiten, die erdrückende

Wucht seiner Tragik hervortreten zu lassen, aber er dachte nicht daran, seine Form als maßgebend hinzustellen. Das deutsche Drama sollte auf der klaren Erkenntnis des Wesens der Gattung beruhen, aber es sollte auch die Norm beachten, die Aristoteles ihrer Entwicklung gegeben hatte. Zwar fügte sich Shakespeare ihr nicht und bestand doch vor Aristoteles, aber diese gewaltige Einzelerscheinung konnte ihrerseits nicht normbildend sein. Es war nicht so, daß der Brite seine Wirkung der Unkenntnis der Regeln verdankte, und ebensowenig waren irgendwelche Regeln daran schuld, daß die französische Tragödie ihren höchsten Zweck verfehlte; diese Vorschriften waren gut als Ratschläge praktischer Erfahrung, es hieß sich ihrer im Dienste der Sache bedienen, statt die Sache den Regeln unterzuordnen.

Darum steht in den Abschnitten über Weißes „Richard III." die Nebeneinanderstellung von Sophokles und Shakespeare nahe bei der Widerlegung der Weißeschen Wendung, daß es vielleicht ein Verdienst gewesen wäre, an Shakespeare ein Plagiat zu begehen. Lessing ahnte, welch überwältigender Eindruck von dieser Kunst ausgehen könne, er wollte ihn nicht abschwächen, aber er sollte auch nicht ungeheuerlich erscheinen. Wenn er die Wesensverwandtschaft des Briten mit dem Griechen betonte, wenn er ihn vor Aristoteles rechtfertigte, so ermöglichte und forderte er damit seine vernünftige Bewunderung. Den Deutschen aber rief er zu: „Shakespeare will studiert, nicht geplündert sein"; er verglich seinen Nutzen mit dem der Camera obscura für den Landschaftsmaler: der sieht fleißig hinein, borgt aber nichts daraus; er machte auf die ganz verschiedenen Maße des shakespearischen und des klassizistischen Dramas aufmerksam — wohl mochte dies von jenem Anregungen aufnehmen, aber dann hatte es diese so zu verarbeiten, daß nur kritisch geschärfte Augen „im Faden die Flocke erkennen" konnten, aus der er gesponnen war.

Die „Hamburgische Dramaturgie" war eine Tat nationaler Selbstbesinnung, aber sie forderte eine Ergänzung. Ihr Ergebnis war, daß bisher auf dem Gebiet des Dramas Lahme von Blinden auf falschem Wege wohlwollend begleitet worden waren, und so meinte mancher, fördernder als alle Kritik, aber auch schwerer als Belehrungen über dramatische Regeln sei das Beispiel des Bessermachens. Im Schlußwort seines Werkes nimmt Lessing in stolz-bescheidenen Worten Stellung zu solchen Wünschen, und was er sagt, ist nicht nur für ihn bedeutsam, sondern für das deutsche Drama, zu dem er kritisierend und schaffend den Grund legte.

Als die Unternehmer des Nationaltheaters ihm die Stelle eines Theaterdichters anboten, hatte er abgelehnt, obwohl niemand in Deutschland diese Wahl nicht als glücklich empfunden hätte. Aber er selbst dachte anders: „ich fühle die

lebendige Quelle nicht in mir, die durch eigene Kraft sich emporarbeitet, durch eigene Kraft in so reichen, so frischen, so reinen Strahlen aufschießt; ich muß alles durch Druckwerk und Röhren aus mir heraufpressen". Der Dichter der „Sara" und „Minna" war sich durchaus seiner Leistung bewußt, er erkannte aber auch, daß er ihre Vollendung seiner Kenntnis der dramatischen Meister, seiner nimmermüden Kritik verdankte. Das kam gewiß dem einzelnen Werk zugute, und so konnte er sich vermessen, jedes Drama des großen Corneille zuverlässig besser zu machen. Wenn er dabei fühlte, daß er deshalb noch kein Corneille sei, so hieß das noch nicht, daß er sich als Dichter geringer einschätze, wohl aber daß er nimmer imstande sei, ein Bühnenherrscher in der Art des Franzosen zu werden — wie er vorher schon Goldoni anführte, so hätte er auch größere Namen, Molière, Lope, Shakespeare nennen können: sie alle besaßen jene Fülle des Schaffens, die Freude am Gestalten, der Fehlschläge nicht erspart bleiben, die aber als Ganzes imstande ist, der dramatischen Dichtung einer Zeit den Stempel ihrer Art, einer Art, die ein ganzes Volk als die eigene erkennt, aufzudrücken. Solche Unbekümmertheit fehlte Lessing, und sie fehlte dem deutschen Drama; an seiner Wiege stand die Kritik, die Höchstleistungen wollte und, verbunden mit dem Genie, auch hervorbrachte. Diese Leistungen waren aber ein Ideal, zu dem die Menge erst erzogen werden mußte, und inzwischen hießen die Bühnenherrscher jetzt Weiße und später Iffland und Kotzebue.

Im übrigen brauchte Lessing von niemandem zu hören, daß zur Kritik das Beispiel treten müsse; er wäre kein Dramatiker gewesen, wenn ihn die Aussicht nicht gelockt hätte, von einer erlesenen Truppe eigene Stücke aufgeführt zu sehen. Noch von jenem Nicolaischen Preisausschreiben her (vgl. S. 328) trug er den Plan einer „Virginia" in sich, nur sollte der römische Stoff, losgelöst von allem Geschichtlichen, sich im Kleide der bürgerlichen Tragödie darstellen. In Hamburg nahm er das alte Szenar wieder vor; der Zusammenbruch des Unternehmens, den er unvermeidlich herannahen sah, hinderte die Vollendung. Erst der Wolfenbütteler Bibliothekar zeigte, daß der Dramaturge sich nicht umsonst „vermessen" hatte: 1772 erschien „Emilia Galotti".

Ein bürgerliches Trauerspiel, aber es ist bezeichnend, wie wenig es mit seinen Vorgängern gemein hat: genau so wie „Minna" wirkt es als ein neuer Anfang. Bisher hatte das bürgerliche Drama auf dem Gegensatz von Laster und Tugend beruht, hatte sich eher wie eine in Rede und Gegenrede vorgetragene und durch die Vorgänge beispielmäßig veranschaulichte moralische Abhandlung als wie ein Werk der dramatischen Kunst ausgenommen. Technisch hatte sich „Miß Sara Sampson" über ihre Art erhoben, sachlich war auch sie von der Voraussetzung ausgegangen, daß bürgerlichem Stilleben bei vernünftiger Einsicht und gegenseitigem Wohlwollen es an Glück nicht fehlen könne. Von außen drängte

sich das Laster heran, verdunkelte durch die Kunst seiner Verführung die Einsicht; das bedingte die Schuld und den Untergang der Schuldigen: ein sittlich erfreulicher Abscheu vor dem Laster mochte so geweckt werden, nur blieb allen diesen Vorgängen letzten Endes etwas Unnatürliches, ja Unerklärliches. Mellefont und Sara, Clerdon und wie sie heißen mochten, begingen Fehler im Tun und Lassen, die sie als verantwortliche Menschen nicht begehen durften, sie wurden eine Beute des Lasters als Begriff, und das kostet ihnen unsere dramatische Teilnahme.

„Emilia Galotti" ist kein Drama selbstzufriedener Moral, sondern ein Drama des Kampfes. Während bisher ein als Ideal gesehenes Bürgertum Maß aller Dinge war, steht es hier im Kampf um seine Würde. Das Leben, das es führt, mag man zwar auch ein Stilleben nennen, aber es ist erzwungen, insofern als in der Welt, in der es steht, derjenigen des fürstlichen Absolutismus, der Wille des Herrschenden gilt, und der hält vor dem Kreise nicht stille, den der Mittelstand um sich ziehen möchte. So beruht der Zusammenstoß nicht auf dem Gegensatz zwischen Laster und Tugend: der Fürst begehrt das bürgerliche Mädchen, sie ist die erste nicht und wird nicht die letzte sein, er folgt dem leidenschaftlichen Triebe, ohne die Frage nach Recht und Unrecht zu erwägen; stünden ihm nicht gerade diese Gegner gegenüber, so brauchte ein tragischer Konflikt gar nicht gegeben zu sein. Aus dem Widerstreit feindlicher Charaktere entspringt das Drama; freilich hat auch das Laster seinen Vertreter, aber Marinelli ist nicht das schwarze Schaf unter den weißen, sein Amt enthebt ihn aller Gewissensbedenken: das Laster ist Mittel der dramatischen Handlung, nicht der Gesichtspunkt, unter den sie sich stellt.

Abermals bewährt sich die Kunst der „Minna von Barnhelm", lebendige Menschen sprechen und handeln zu lassen, und auch hier ist mehr im Spiele als das Geschick einzelner Privatpersonen. Merkwürdig: die Szene war der Hof von Guastalla, die Personen trugen italienische Namen — es scheint aber niemandem eingefallen zu sein, wie bei der Sara zu fragen, wie Lessing sich wohl aus der Sache gezogen hätte, wenn Emilia ein sächsisches Mädchen gewesen wäre. Man spürte bei aller sparsamen Zeichnung der Umwelt sehr wohl die Luft des Kleinstaats, wo Serenissimus als Gott dieser Erde, die Untertanen nur zu seinem gnädigen Vergnügen geschaffen waren, und brauchte also Guastalla nicht notwendig jenseits der Alpen zu suchen. Der herzogliche Bibliothekar mochte seine zureichenden Gründe zu dieser Ortswahl gehabt haben, deshalb war es doch ein schönes Zeichen für das welfische Fürstenhaus, daß die Tragödie noch 1772, am Geburtstage der Herzogin (13. III.), ihren ersten Gang über die Bretter tat. Aber die Virginiafabel lohnte ihrem größten Dichter. Als er im Glauben an ihren tragischen Gehalt zu dem Entschluß kam, sie von

allem abzusondern, „was sie für den ganzen Staat interessant" machte, da hatte ihn der Wunsch erfüllt, das bürgerliche Trauerspiel in den Bereich großer Dichtung zu heben; jetzt zeigte es sich, daß die Gestalten der römischen Sage auch in der neuen Umgebung etwas von den Maßen behielten, die sie überall heimisch und menschlich groß machten.

Die Zeitgenossen empfanden sehr wohl das Überragende der Leistung: „O Shakespeare-Lessing" klang es aus ihren Reihen. So wenig Schaffen und Persönlichkeit beider Dichter verwandt sind, nach der Dramaturgie und ihrer Aufforderung zum Studium des Briten lag die Frage nahe, ob der Dichter Lessing nach dem Rate des Kritikers gehandelt habe. Die Zusammenstellung der Namen schien die Frage zu bejahen und hatte recht damit. Von Nachahmung konnte und sollte dabei keine Rede sein; Lessing selbst hatte sie verwehrt, wie hätte sie sich auch mit der Lehre vertragen, daß die Tragödie „sich von der Richtschnur des Aristoteles keinen Schritt entfernen kann, ohne sich ebensoweit von ihrer Vollkommenheit zu entfernen"! Darum fügte sich Lessings Werk streng in die Einheit der Zeit und bediente sich der Freiheit des Ortswechsels nur in mäßigen Grenzen, begnügte sich mit geringer Personenzahl, erstrebte und erreichte eine Knappheit, die der Bühne gab, was sie brauchte, aber nicht mehr: wer wollte daran denken, in diesen genau auf ihre Wirkung berechneten Auftritten, diesen abgewogenen Sätzen irgendetwas wegzulassen oder umzustellen? Also hier war scharfe Betonung der dramatischen Form, die Kunst stellte den Einklang her zwischen den Notwendigkeiten der Handlung und der Rücksicht auf die Bedingungen der Bühne, sie erweckte dem Zuschauer die Vorstellung, daß sich unmittelbar vor seinen Augen diese Handlung in ihrer ganzen Ausdehnung abspiele — das alles stand zunächst der Art Diderots näher als der Shakespeares.

Wo war aber die Frucht des Shakespearestudiums? Nicht um Einzelheiten kann es sich dabei handeln, der Einfluß muß in der Gesamthaltung zu spüren sein. Man wird ihn in der Vollständigkeit des dramatischen Ablaufs erkennen dürfen: das klassizistische Drama und auch noch „Miß Sara Sampson" bot eine Katastrophe; „Emilia Galotti" führt zu ihr hin. Daß Shakespeare solche zusammengedrängten Handlungen nicht kennt, hat mit der Sache nichts zu tun: dafür war Lessing der Theoretiker, um auf die schnelle, unausweichliche Folge der Ereignisse Wert zu legen. Das französische Drama hatte seine Handlung von vornherein auf einen bestimmten Konflikt gestellt, in ihm finden wir die Charaktere, und wenn er bei seinen Hauptträgern individuelle Ausprägung zuließ, die Nebenpersonen waren Statisten, hatten dem Helden und der Heldin nur die Aussprachemöglichkeit zu geben. Bei Lessing wird der Konflikt erst durch das Handeln seiner Menschen geschaffen; jeder und jede ist auf besondere Weise beteiligt, gehorcht der eigenen Anlage.

Was aber hatte nach der Dramaturgie den „Sophokles zum Sophokles, den Shakespeare zum Shakespeare" gemacht? Daß sie die tragischen Gefühle rein und stark erweckten, daß sie nicht über sie reden ließen, sondern sie aus der Verknüpfung der Begebenheiten, dem Leid ihrer Menschen entwickelten. Mit Voltaires und St. Evremonds Worten hatte der Dramaturge Galanterie und Politik für die Seele des französischen Theaters erklärt und gemeint, es sei noch keinem Menschen auf der Welt gelungen, damit Furcht und Mitleid zu erregen. Ihm aber ging es nur um diese beiden und um nichts anderes; darum schob er ja die Staatsvorgänge beiseite, wollte der Tat Odoardos nicht den Sturz der Regierung und die Befreiung des Staates als Folge geben. Das hätte kein Franzose unterlassen, hätte vielmehr auf Staunen und Bewunderung ob solcher Heldengröße gezählt — Lessing rechnete nur mit dem Mitleid, dem menschlichen Miterleben, also mit dem, was „den Shakespeare zum Shakespeare" machte.
Die shakespearischen Ausdrucksformen waren ihm freilich versagt und wurden von ihm auch nicht erstrebt. Darum empfand das junge Geschlecht bei aller Hochachtung Lessings Kunst zu sehr als solche gegenüber Shakespeares „Natur". Aber Lessing wußte, was er tat. Die Willensmenschen des Briten konnten in der Luft der Kleinstaaterei nicht gedeihen — nur weil die Orsina durch ihre besondere Stellung von ihr nicht berührt wird, hat sie etwas von der Art der Machtweiber des Renaissancedramas. Im übrigen aber kennt diese Welt keine ursprünglichen Naturen, sie alle sind unfrei. Der Fürst ist kein Tyrann, ist an sich nicht ohne guten Willen, und doch belastet ihn schließlich Mordschuld; das Geschick spinnt um Odoardo und Emilia ein Netz, aus dem sie keinen Ausweg wissen. Lessing zeigt also, wie bestimmte und eigene Charaktere sich in der Not der Stunde verhalten, er weist den Zwiespalt zwischen Wollen und Handeln auf, sie horchen in sich hinein nach Trieben, die sie sich selbst nur halb eingestehen. Man hat erkannt, daß Lessing hier Mittel anwendet, die er der Psychologie Richardsons abgelauscht hat; auch das ist ein Beweis, daß er sein Drama nicht irgendeiner Form der Vergangenheit nachbildete, sondern aus dem Empfinden seiner Zeit schuf.
So gab „Emilia Galotti" den Deutschen das erste große Beispiel tragischer Kunst. Was zu lernen war, hatte ihr Verfasser gelernt, er hatte den Zusammenhang mit der Vergangenheit gewahrt und doch ein Werk hingestellt, dem in seiner Art nichts aus der Überlieferung vergleichbar war: ein Original. Man konnte seine Sprache zu absichtsvoll, auch in den Augenblicken der Leidenschaft epigrammatisch zugespitzt finden, es war eben die charakteristische Lessingsche Sprache, deren Mittel im übrigen von andern ganz gern übernommen wurden; man konnte gegen die Art der Katastrophe Bedenken erheben, ihrem Eindruck konnte sich niemand entziehen: vor dem Ganzen war kein Zweifel,

daß sich hier reife Meisterschaft bewährt habe. Und das war auch der richtige Sinn des Shakespeare-Lessing: gewiß, er war nicht der deutsche Shakespeare und konnte es nicht sein, aber wenn man die großen Tragiker alter und neuer Zeit aufzählte, so brauchten Deutsche hinfort nicht mehr zu verstummen; sie hatten ein Recht zu sagen: Wir haben Lessing.

Es ist wahr, dem jüngeren Geschlecht schien das große Beispiel zunächst nichts zu bedeuten, schien nicht zur Nachfolge aufzurufen; an 1772, das Jahr der Emilia, reiht sich 1773, das Jahr des Götz, und in seinem Nachtrab tauchten die wildesten Erzeugnisse des Sturmes und Dranges auf. Aber trotz dieses ersten Widerhalles der ungestümen Shakespearebegeisterung ist gerade „Emilia Galotti" nach Stoff und Form auch für die dramatische Dichtung der Jungen bestimmend gewesen. Hat Lessing es nicht verhindern können, daß Brauseköpfe es für Schulfuchserei erklärten, „dem Genie vorzuschreiben, was es tun und was es nicht tun müsse", hat er zusehen müssen, wie sie die Kunst jeder aufs neue erfinden wollten, so war es ihm doch beschieden gewesen, kritisch und dichterisch, nachdem der erste Sturm sich gelegt hatte, die Möglichkeit zu schaffen, an Geleistetes anzuknüpfen und den Weg zur Form zurückzufinden. Zu gewaltig war die Lebensarbeit, zu stark der Eindruck dieser Persönlichkeit, als daß die Blicke nicht stets zu ihm hätten zurückgehen sollen; es war der Dank der reifgewordenen Jugend, den ihm das Xenion „Achilles" aussprach:

Vormals im Leben ehrten wir Dich als einen der Götter;
Nun Du tot bist, so herrscht über die Geister Dein Geist.

Bühnendrama der Aufklärung

Der Gedanke des Nationaltheaters hatte in Hamburg zwar nicht verwirklicht werden können, aber er war eindrucksvoll vertreten worden. Die Gesellschaft trennte sich in zwei Truppen, die alte Ackermannsche, an deren Spitze bald Ackermanns genialer Stiefsohn Schröder trat, und die Seylersche, beide zu einer großen Rolle in der Geschichte des deutschen Theaters berufen. Das dauernde Erbe Hamburgs aber war neben dem Lustspiel, das sich hier zum erstenmal bewährt hatte, die Dramaturgie, an der hinfort niemand mehr vorüber konnte. Das Werk der Wissenschaft und das der Kunst, beide waren Tatsachen des deutschen Geisteslebens; sie erfüllten, was des jungen Lessing theatergeschichtliche Arbeiten angestrebt hatten, sie machten das Drama zur Sache der Nation. Widerstände gab es noch genug und zwar gerade in den Kreisen, welche die Sorge für die Bildung als ihr eigenstes Amt ansahen, besonders Universitätsstädte erwiesen sich der Bühne wenig geneigt. In Leipzig wurde dem Prinzipal Koch verwehrt, an den Tagen der „großen Kollegs", d. h. vier-

mal in der Woche zu spielen, und dabei konnte er natürlich nicht bestehen. Ähnlich war es in Halle, Göttingen, Heidelberg; in Gießen stand 1771 die Mehrzahl der Professoren hinter einem Gutachten, nach dem „alle Schauspiele dem Lande überhaupt und insbesondere den Universitäten schädlich" seien.
Andererseits lebte man im Zeitalter des aufgeklärten Absolutismus: früher oder später mußten auf Fortschritt bedachte Regierungen den Antrieb spüren, die unverkennbare Macht der Bühne für das Ansehen der Hauptstadt, aber auch für die Hebung von Geschmack und Sittlichkeit der Allgemeinheit zu nützen. Als H. P. Sturz 1767 seinen Brief „über das deutsche Theater an die Freunde und Beschützer desselben in Hamburg" richtete, da meinte er, einen Teil seiner Wünsche versparen zu müssen bis zu der Zeit, „da es vielleicht einem Fürsten einfällt, die Hälfte seiner Opernunkosten einer vaterländischen Bühne zuzuwenden". Die Zeit war nicht so entfernt, wie er glaubte. Zwar „von des großen Friedrichs Throne" hatte das deutsche Drama unmittelbar keine Förderung zu erwarten, aber an Joseph II. hatte Klopstock schon 1768 überschwengliche Hoffnungen geknüpft, hatte beim Fürsten Kaunitz angeregt, Lessing für die staatliche Bildungsanstalt, wie er sie träumte, nämlich das Nationaltheater, zu gewinnen, und bis Ende 1775 zogen sich Erwägungen hin, dem ersten Kritiker und Dramatiker Deutschlands eine Stelle in der Kaiserstadt zu schaffen. Lessing selbst hat ihnen ein Ende gemacht, als er aus seinen Wiener Erfahrungen den Schluß zog, daß er kaum an der rechten Stelle sein werde — möglich war das alles nur, weil sich, wesentlich als Folge des Lessingschen Wirkens, der Gedanke eines den gebildeten, aufgeklärten Geschmack befriedigenden Dramas überall, auch in den bisher zurückhaltenden Gebieten durchzusetzen begann.
Freilich, der Einfluß von Lessings Geist erscheint hier merkwürdig verdünnt; man folgte ihm etwa so weit, wie die Jugendgenossen, die Weiße und Nicolai, es vermocht hatten, und kam sich dabei sehr besonnen vor; man dünkte sich über Gottsched erhaben und blieb in seinen Gleisen, die Kühnheit Lessings empfand man als unheimlich. Man schielte nach dem Geschmack des stark französierten Adels; 1771 erkennt der jüngere Stephanie, ein in Wien wirkender Schauspielerliterat, in der Annahme der Widmung seiner „Gräfin Freyenhof" durch Kaunitz eine Aufmunterung, „die Nationalbühne mit Originalarbeiten zu bereichern, um dieselbe immer mehr und mehr instand zu setzen, Deutschlands erlauchtem Adel ein anständiges Ergötzen zu geben". Ob das Lessing in Wien gelang, ist recht zweifelhaft: „Emilia Galotti" hatte nicht nur dem Publikum, sondern auch Joseph das Lachen nahe gebracht, und die Kaiserin verspürte gar „schreckliche Langeweile". Aber 1776 erhob Joseph das Theater „nächst der Burg" zum Hof- und Nationaltheater und bestimmte,

daß „von nun an nichts als gute regelmäßige Originale und wohlgeratene Übersetzungen ... darin aufgeführt werden sollten" — dabei schwebte ihm vor allem jene Gattung des regelmäßigen Dramas vor, die im „Reiche" schon überwunden war: Joseph war ein Verehrer der Alexandrinertragödie.

Zu Wien erstand ihr denn auch in dem General Cornelius von Ayrenhoff (1733—1819) ein verspäteter Vertreter. 1766 wurde sein „Aurelius" aufgeführt, 1768 folgte „Hermann und Thusnelda", dessen Spitze sich gegen Frankreich richtete — der Vers „Der Deutschen Zwietracht ist der Deutschen ärgster Feind" sollte dem Sinne nach oft genug in unserm Drama wiederkehren. Dabei konnte Ayrenhoff noch 1772 seine „Antiope" Lessing widmen, hat sich also kaum im Gegensatz zu ihm gefühlt, während er freilich in Shakespeare und in den Stürmern und Drängern später die Verderber des deutschen Dramas sah. Für 1769 erwähnt die „Chronologie des deutschen Theaters", die bekannte Quellenschrift des Gießener Professors Schmid, rühmend Ayrenhoffs Lustspiel „Der Postzug oder die nobeln Passionen", die brave Arbeit eines aufgeklärten Mannes von tüchtiger Gesinnung, die aber noch mit den Typen der Charakterkomödie (dem Pferde-, dem Jagdnarren u. ä.) wirkt, als das „erste Lustspiel aus dem Österreichischen, welches einen guten Ton hatte". Welch bittere Ironie, daß Friedrich der Große in seiner Schrift De la littérature allemande zwar von „Minna" nichts sagt, wohl aber den „Postzug" als hoffnungsvolles Beispiel eines deutschen Lustspiels begrüßt!

Ayrenhoff war nicht der einzige Vertreter des regelmäßigen Schauspiels in Österreich: Heufelds Rührstück „Julie" war unter den Originalen, die in Hamburg aufgeführt wurden, und fand bei Lessing schonende Beurteilung; die dramatische Tätigkeit des hohen Beamten Tobias Freiherrn von Gebler (1726—86) rühmte Schmid als geeignet, „dem Adel eine höhere Idee vom deutschen Theater einzuflößen", und in der Tat fehlt es unter den Bühnenschriftstellern nicht an adligen Namen. Freilich waren sie nicht mehr als eben Vertreter des „guten Geschmacks"; Gebler selbst war mit seinen „Komtessenstücken" nur ein „talentloser Nachzügler der sächsischen Komödie" (Erich Schmidt), doch treffen wir ihn auch, da die Zeiten immerhin fortgeschritten waren, auf den Pfaden Diderots. Sein „Minister" (1771) wendet im ersten Akte die Tätigkeit des höchsten Staatsbeamten zur Erbauung und Aufklärung eines loyalen Publikums nach allen Seiten und stellt weiterhin dem Musterminister das Gegenbeispiel entgegen, dessen Intrigen aber natürlich den Sieg der Tugend nicht verhindern können. Ein Drama wird man freilich diese Reihe von salbungsvollen Predigten kaum nennen wollen. Durch eine Laune der Literaturgeschichte ist Gebler sogar („Adelheid von Siegmar" 1774) unter die Vorläufer des Schicksalsdramas geraten.

Was da als österreichische Reform aufging, war die Saat des aus einer eingewanderten preußischen Judenfamilie stammenden Joseph von Sonnenfels (1733—1817); allerdings war der österreichische Lessing Gottsched verwandter als seinem großen Zeitgenossen. Seit jenen (vgl. S. 303) Versuchen, Wien für die Reform zu gewinnen, bestand unter den Schauspielern eine Partei für das regelmäßige Drama; seit 1760 erhoben sich auch Stimmen aus dem gebildeten Publikum, die sich aus Sittlichkeitsgründen gegen die Stegreifdichtungen wandten. 1761 wurde eine „Deutsche Gesellschaft" gegründet; aus ihrem Kreise ging „Die Welt", eine moralische Wochenschrift, hervor, und in ihr ertönte zum ersten Male Sonnenfels' Ruf: „Bereiten Sie (die Herausgeber) unsre Denkungsart zu den Eindrücken eines regelmäßigen und rührenden Schauspiels! Flößen Sie uns Empfindungen und Geschmack ein!" Sonnenfels' eigene Zeitschrift („Der Mann ohne Vorurteil") diente demselben Zweck; sicherlich blieben seine Forderungen nicht ohne Eindruck auf das Publikum, vor allem aber setzte er den Hebel an einer andern Stelle an: er hob die Wichtigkeit der Bühne als „Sittenschule" für den Staat hervor und nahm dessen Hilfe für eine Reform in Anspruch, die dem öffentlichen Wohl dienen müsse.

Wieder war der Hanswurst der Mittelpunkt des Streites, trug er doch vor allem das Stegreifspiel; aber in Österreich setzte er sich zur Wehr. Ein ehemaliger Anhänger von Sonnenfels (Klemm) verspottete seine Bestrebungen in der Posse „Der auf den Parnaß versetzte grüne Hut" (1767, der grüne Hut des Salzburger Bauern war Hanswursts Kennzeichen); aber trotzdem machte Sonnenfels Fortschritte, besonders seit er die „Briefe über die Wienerische Schaubühne" (1768/9) herausgab, bezeichnenderweise zunächst unter der Maske eines reisenden Franzosen. In Gebler gewann er den einflußreichsten Bundesgenossen; hintereinander starben überdies 1768 und 69 in den beiden beliebten Schauspielern Weiskern und Prehauser zwei Stützen des Stegreifspiels, und nach dem Tode des letzten beschlossen die Schauspieler, nur noch in regelmäßigen Stücken aufzutreten. Als eine neue Direktion sie des Kassenerfolges wegen veranlassen wollte davon abzugehen, wandten sie sich mit einer Eingabe an das Hofamt des „Generalspektakeldirektors"; Sonnenfels unterstützte sie und fand dabei Geblers Hilfe — das Ergebnis war eine kaiserliche Entschließung, daß allen fremden Truppen das Spielen verboten und das Extemporieren streng untersagt sei. 1770 wurde Sonnenfels sogar zum Censor der Bühne ernannt.

Damit waren seine Grundsätze offiziell anerkannt; glücklicherweise hatte nicht er sie zum vollen Siege zu führen. Abgesehen davon, daß er sein Amt nicht lange behielt, war er ihm nicht gewachsen, und wenn er sich auch dem Ein-

fluß der Hamburgischen Dramaturgie nicht ganz entziehen konnte, von ihrem Geiste blieb er unberührt: über Gottsched kam er nur insofern hinaus, als dessen Einseitigkeiten inzwischen jedem klar geworden waren. Der Mittelweg zwischen französischer Glätte und englischer Rauheit war schon von Nicolai und Weiße gefordert worden; in Wirklichkeit verharrte Sonnenfels in den französischen Bahnen, machte zwar sein Kompliment vor der Minna, empfahl aber vor allem Molière und Diderot, und zwar den Diderot der „Dramen", weil diese ihm die angemessene und nützliche Form theatralischer Darbietungen in einem aufgeklärten Staate zu sein schienen.

Vor allem war Sonnenfels blind gegen die eigentliche Aufgabe eines Wiener Dramaturgen — die hätte sein sollen, das vorhandene Volksdrama, an dem ja nicht nur die Armen an Geist und Geld ihre Freude hatten, aus bloßem Zeitvertreib zur Sache der Kunst zu machen. Dafür hätte ein österreichischer Lessing Verständnis haben müssen; der Sachse hatte es am Fauststoff bewiesen und urteilte überdies 1770, daß „des Herrn von Sonnenfels allzustrenger Eifer gegen das Burleske gar nicht der rechte Weg, das Publikum zu gewinnen" sei. In der Tat ließ die Teilnahme breiterer Schichten am Drama sehr lange zu wünschen übrig. Wenn es 1768 für die zweite Aufführung von Ayrenhoffs „Hermann und Thusnelda" kaum mehr ein Publikum gab, so hatte auch acht Jahre später das Burgtheater noch mit der Gefahr leerer Häuser zu rechnen. „Wer wird in ein regelmäßiges Stück gehen? Die sind gar zum Einschlafen", meinte der Eipeldauer, der volkstümliche Beobachter und Kritiker Wiener Lebens. Sonnenfels konnte darin nur ein betrübliches Zeichen für die Langsamkeit sehen, mit der sich der gute Geschmack verbreitete: Stücke, an denen die gesunde Vernunft Anstoß nahm, gehörten ihm nimmermehr auf die Schaubühne; ähnlich wie Gottsched hoffte er, die Vornehmen zu gewinnen, dann würde sich schon alles finden.

Trotzdem erwies sich Wien als Theaterstadt: die Bemühungen der Aufklärung blieben nicht ohne Frucht, insofern das, woran der Theoretiker nicht gedacht hatte, aus der Volksbühne heraus geschah: in einem Wiener Kinde, dem genialen Philipp Hafner (1735—64), erstand ihr der Retter. Hafner verstand sich zu fügen: er hatte die Stegreifspiele verspottet und sich doch auch gegen Wiener Gottschedianer gewandt, die im Namen des Geschmacks und der guten Sitten die Volksbühne in Grund und Boden verdammten, als Bühnendichter war er bereit, den Forderungen der Kritik entgegenzukommen und dabei den Kern festzuhalten. So baute er eine zusammenhängende Handlung „regelmäßig" auf und hielt auf anständigen Ton; der Zensurzwang hatte dabei sein Gutes: mußte der Dialog niedergeschrieben werden, um Genehmigung zu finden, so bedeutete das Nötigung zu strengerer Zucht und erhöhte

die Achtung vor der eigenen Arbeit, der Stückeschreiber fühlte sich als Dramatiker und behielt doch Lust und Laune, die eigenen Künste bei Gelegenheit auszulachen. Daß Hanswurst und Kolombine das Gehaben des vornehmen Liebespaares parodierten, war althergebracht, aber Erfindungen wie die böse Hexe Megära, die Witwe des großen Zauberers Schluckziroschurakas, waren erst Hafners Sache; in ihrer Sendung, unglücklichen Verliebten zu helfen bei Strafe, daß der Hals ihr umgedreht wird, wenn sie ihre Pflicht verletzt, liegt der Keim zu mancher späteren überweltlichen Verwicklung des Zauberstücks.

Das ist überhaupt Hafners Reiz: er, der in den „Reisenden Komödianten" die Bombenrollen der fahrenden Mimen, dann im lange weitberühmten „Evakathel und Schnudi" das Pathos der Tragödie in rollenden Alexandrinern meisterhaft zu parodieren wußte, stand über der eigenen dramatischen Form und war doch mit voller Seele dabei, sie lebendig zu erhalten. Er griff auf, was das regelmäßige Drama bot, kannte Molière, Goldoni und Holberg, versuchte Charakterkomödie, Standesdrama und bürgerliches Schauspiel; überall aber drängte sich durch das Übernommene das lebendige österreichische Volkstum hindurch. Seine nachhaltigste Leistung „Megära, die förchterliche Hexe oder das bezauberte Schloß des Herrn von Einhorn" (1762/3) erneuerte all die szenischen Wunder, mit denen seit alter Zeit die Schaufreude genährt worden war: Verwandlungen und Verzauberungen, gespenstisch aufzuckende Feuerflammen und zur besonderen Überraschung Menschen als Hängeleuchter von der Decke herabschwebend, das alles Aufputz eines einfachen Liebeshandels mit den italienischen Typen, unter ihnen aber Hanswurst, die vertraute, seit Stranitzky (vgl. S. 246) bodenständige Gestalt, dumm-schlau, gefräßig, verliebt, nun jedoch verhältnismäßig zimmerrein, und organisch in die Handlung eingefügt. Auch in den andern Stücken schlug Hafner Töne an, die später immer wieder anklingen sollten; Spiegelung bürgerlicher Sitten und Heilung menschlicher Narrheit, ausgelassene Laune und nachdrücklicher Ernst mischten sich. Was liegt uns daran, wenn wir (in „Etwas zu lachen im Fasching") in Odoardo, Pantalon, Anselmo die Alten der italienischen Komödie wiederfinden; auch Burlin, dessen Schicksale uns vorgeführt werden, ist ein von einem Schauspieler geschaffener Charakter, bei Hafner ist aus ihm das „Wiener Früchtel" geworden. Wie vorhin Raimund, so taucht hier Anzengruber in der Ferne auf.

So wurde Hafner der Vater des Wiener Volksdramas — Kaiser Josephs strenges Gebot galt nur für das Burgtheater; von diesem geschieden, fand das Volksstück sein Heim im Theater am Kärntnertor, bald genug erstanden Volksbühnen in den Vorstädten der Residenz; dazu aber bemächtigte sich der Wiener eine leidenschaftliche Lust am Komödienspiel und machte Dilettanten-Auf-

führungen zu einem beliebten Zeitvertreib — auch das wird in einem Stücke Hafners (den „Dramatischen Unterhaltungen unter guten Freunden") sehr deutlich. Jene Volkstheater fanden ihre Hausdichter; fruchtbar und theaterkundig waren diese mit ihren Bühnen, oft auch als Schauspieler, verwachsen, treue Beobachter des Volkslebens hatten sie keinen andern Ehrgeiz als den, die alte Kunst auch in neuen Zeiten wirksam zu erhalten. Vergeblich hatte Sonnenfels beim Tode Prehausers gejubelt: „Er ist tot, der große Pan, die Stütze der Burleske ist gefallen, ihr Reich zerstört!", das galt für das vornehme Burgtheater, auf den Volksbühnen war Hanswurst lebendiger als je und fand auch wieder die Darsteller, denen die Hausdichter die Rolle nur auf den Leib zu schreiben brauchten. Den Namen änderte er zwar, vielfältiger wurde seine Verwendung, und damit erhielt er auch neue Züge — deshalb blieb doch Kasperle Hanswursts echter Sohn, und die späteren Leopoldl, Thaddädl, Staberl folgten seinen Spuren. Der geschriebene Dialog ließ dem Schauspieler immer noch Gelegenheit, seinen Witz und seine Schlagfertigkeit zu zeigen, auch Hafner hatte die eine und andere Szene mit bewegter, rascher Handlung unausgeführt gelassen. Überhaupt nahm es niemand dem Schauspieler übel, wenn er dem Dichter aus der Eingebung des Augenblicks heraus beisprang: „dramatische Konzert- (d. h. Kompagnie)stücke" nannte Grillparzer die Lieblinge seiner Jugend, weil sie darauf berechnet waren, daß die Schauspieler ihre Gaben „an einem die Aufmerksamkeit fesselnden Kanevas" zeigten, bei dem ihnen „die eigentliche Ausmalung der Charaktere und Situationen" überlassen blieb.

Bewußt stellten sich die Volkstheater auf den Sinn ihres Publikums ein. Als Marinelli 1781 seine Bühne in der Leopoldstadt eröffnete, verkündete er als seine Absicht, „für die heilsame Erschütterung des Zwerchfells der Nation zu sorgen, ein Verdienst, das ebenso groß ist, als sie ein paarmal die Woche hindurch flennen zu machen". Deshalb versagten sich die Volksbühnen durchaus nicht der neuen Kunst: schon Prehauser hatte als Just geglänzt, späterhin öffnete das Kärntnertortheater, von der Zensur nicht so eingeengt wie die vornehme Schwester, sich den Erstlingen Goethes und Schillers, und sicher war ihnen der Boden mindestens so gut bereitet, wie es am Burgtheater durch die regelmäßigen Schauspielerstücke der beiden Stephanie, Konrad Steigentesch, Ziegler u. a. der Fall gewesen wäre: die erregten gewiß keinen Anstoß, blieben dafür aber auch bloßer Durchschnitt.

In München trat eine entsprechende Entwicklung etwas später ein. Auch hier blieb die Hofbühne nach einem glücklichen Anlaufe volksfremd; die Stadt jubelte dem volkstümlichen Schauspiele zu, dem Lorenz Lorenzoni seit 1784 im Faberbräu eine Stätte bereitet hatte und das auch anderwärts Fuß faßte.

Nur gereinigte Schauspiele waren ihm gestattet worden, aber es kann nicht so schlimm gemeint gewesen sein, denn er schuf sich als seine stehende Figur den Lipperl, und neben diesem fanden Hanswurst, Crispin, Bernardon fröhlich ihren Platz. Seine Kunst lebte vom Stegreifspiel, Lipperltheater wurde ein fester Begriff, und wie in Wien schloß sich eine reiche Entwicklung an, die das erste Viertel des folgenden Jahrhunderts überdauerte. Auch hier war, nachdem an der Hofbühne die geschichtlichen Stücke verboten worden waren, die Volksbühne die erste Vermittlerin für das große Drama; 1783 wurden „Die Räuber", 1785 „Kabale und Liebe", 1789 gar „Don Carlos" gespielt.

Die Volksbühnen schöpften ihre Kraft aus der landschaftlichen Sonderart ihrer Heimat; den in Hamburg gescheiterten Gedanken eines nationalen Theaters vertraten die Hofbühnen. Freilich, sie litten vorläufig an dem Hamburger Gebrechen eines Spielplans, der ihrem hohen Ziel nicht entsprach. Das Gefühl für den Mangel dieser ersten Voraussetzung hatte sich schon vor Lessings kritischem Waffengang geregt, aber die Armut der fünfziger und sechziger Jahre an dramatischen Persönlichkeiten trat niemals stärker hervor, als wenn Deutschlands beste Namen sich auf neuem Gebiet versuchten. Wielands „Lady Johanna Gray" (vgl. S. 334) brachte den künftigen dramatischen Vers und eine dichterische Sprache, trat als geschichtliche Tragödie aus einer Zeit auf, deren Gegensätze noch lebendig genug werden konnten; nur begnügte sich der Dichter, Tugend und Laster erbaulich reden zu lassen, und mußte noch dazu von Lessing hören, daß ein gutes Vorbild (der Engländer Rowe) nicht die Kraft eigenen Schaffens ersetzen könne. Das darauffolgende bürgerliche Trauerspiel „Clementine von Porretta" (1760, nach Richardsons Roman „Grandison") hatte nicht einmal das Verdienst, einen neuen Ton zu versuchen.

Literarische Wirkungen gingen wenigstens von Klopstocks Dramen aus. Eine Handlung anschaulich zu machen war dem Dichter des „Messias" nicht gegeben; er selbst meinte vom „Tod Adams" (1757), der Stoff und „die notwendige äußerste Einfalt bei der Vorstellung dieses Stücks" schlössen es von der Bühne aus. Aber dieser Idylle, in der Adam nichts tut, als daß er sich auf seine letzte Stunde vorbereitet, fehlt vor allem jede Spur eines Konflikts, und das gilt auch von den breiter angelegten „Salomo" (1764) und „David" (1772). Unwillkürlich bezeichnet der Dichter selbst die dramatische Schwäche, wenn er die beiden ersten „bloß zufällige Folge von Betrachtungen" über die „Situation" ihrer Helden nennt; es sind in der Tat Zustandsschilderungen, in die eine gewisse Bewegung nur durch göttlichen Eingriff kommt, während die Menschen sich in lyrische Ergüsse verlieren. Undramatisch war auch die neue Gattung, mit der Klopstock die nationale Bühne zu bereichern hoffte, der

„Bardiet": der berühmte, vieldeutige und vielumstrittene barditus des Tacitus hatte beim Namen Pate gestanden. Charaktere und Handlung sollten aus der Geschichte der Vorfahren entnommen, die Sitten der gewählten Zeit genau beachtet werden, unerläßlich war, daß der Gesang eine Rolle spielte: „Hermanns Schlacht" (1769), „Hermann und die Fürsten" (1784), „Hermanns Tod" (1787) waren die Erfüllung dieses Programms, und was Klopstock hoffte, sagt die Bezeichnung des ersten Stückes dieser Trilogie „Bardiet für die Schaubühne". Mit dem Stoff war Schlegel vorangegangen; neu war bei Klopstock der Versuch, an die Stelle der Tragödienform ein Drama zu setzen, das die Macht der von ihm geschaffenen Sprache des dichterischen Gefühls aufnehmen könnte. Daher durchsetzt er die Prosa des Dialogs mit Bardenliedern in freien Rhythmen, in die sich Einzel- und Chorgesang teilen; was ihm vorschwebte, war eine Festtagskunst, die auf deutschem Boden, vielleicht auf einer Freilichtbühne, Wirkungen der antiken Tragödie erneuert hätte; aber die Hoffnung, daß Gluck seine Gesänge vertonen werde, erfüllte sich nicht, und auf ihre rein dramatischen Eigenschaften allein konnten die Bardiete nicht rechnen. Das Aufsehen, das wenigstens ihr erster erregte, war bloß literarisch.

Nur Verwunderung erregte die dramatische Tätigkeit des alten Bodmer (vgl. S. 309), der seit der Mitte der fünfziger Jahre ein Stück nach dem andern zutage förderte, ohne daß er „die geringste Prätension auf ihre theatralische Aufführung" machte, und der sich durch keinen Spott daran hindern ließ, die Zahl seiner Dramen auf etwa ein halbes Hundert zu bringen. Kein großer Name der alten Sage oder Geschichte war vor ihm sicher, seine besondere Liebe galt dem „politischen" Schauspiel, d. h. dem Drama, dessen Stoff aus der vaterländischen schweizer Geschichte entnommen war und dessen Ziel nach griechischem Vorbild sein sollte, „beim Volke die Empfindungen von dem Werte popularer Grundsätze und Rechte zu unterhalten". So entstand 1756/7 „Friedrich von Toggenburg" (gedr. 1761), „Arnold von Brescia in Zürich" folgte (1756, gedr. 1775), in mehreren Dramen wurde die Tellsage behandelt (Schweizerische Schauspiele, gedr. 1775); er war förmlich stolz darauf, daß er Lesedramen schrieb: da brauchte er sich nicht an die Einheiten von Ort und Zeit zu halten, sie gestatteten einen „breiten Dialog, den der patriotische, seinen Gedanken überlassene Leser liebt"! Das konnte nur formlose, lehrhafte Abhandlungen ergeben, die höchstens stofflich eine Anregung gewährten.

So mußte, als der Frieden von Hubertusburg den Schauspielern die Aussicht eröffnete, ihre Kunst mit größerer Ruhe und der Hoffnung auf einigen Gewinn zu pflegen, die Bühne sich mit dem alten Vorrat und dem begnügen, was der Mittelwuchs der Schriftsteller ihr geben mochte. Man kann dabei von einer gewissen Selbsthilfe sprechen: nach den Krüger und Uhlich (vgl. S. 305 ff.) rückt

abermals eine Generation von Schauspielerdichtern auf den Plan. Ihr Sinn ging nicht mehr auf die Komik Molières, sondern auf Rührung und Lebenswahrheit; seit sie „Minna von Barnhelm" kannten, meinten sie zu wissen, was ihnen den Beifall sichern mußte. Freilich hielten sie sich dabei an äußere Eigenschaften, die sie noch vergröberten oder umdeuteten. Lessings Lustspiel wäre unwahr gewesen, wenn es nicht etwas von preußischem Stolz erfüllt gewesen wäre, im übrigen wahrte der Dichter würdige Zurückhaltung; daraus wurde bei den Nachfolgern die Gesinnungstüchtigkeit um jeden Preis, die um so leerer wirkt, als sie ganz allgemein jeder Regierung gilt. Glaubt man diesen Stücken, so ist alles im Lande wohlbestellt, es kann sich immer nur um eine zeitweilige Verkennung von Wert und Tugend handeln, der Weisheit der höchsten Stelle ist jeder Untertan sich froh bewußt. Der Brave findet seinen Lohn, der Böse seine Strafe: der Optimismus der Aufklärung zeigt sich von seiner flachsten Seite. Die Verfasser aber wußten, was sie taten; eine Anstalt, die so eifrig sich in den Dienst der anerkannten Moral stellte, mußte des Wohlwollens aller Gutgesinnten sicher werden.

Recht deutlich zeigt diese Eigenschaften der Dramatiker, der aus jenem Berliner Kreise erwuchs, in dessen Mitte einst Lessing gestanden hatte; es ist bezeichnend, daß Johann Jakob Engel (1741—1802) späterhin Gymnasialprofessor, Erzieher des Kronprinzen und schließlich Direktor des Berliner Nationaltheaters wurde. Mit zwei Einaktern („Der dankbare Sohn" 1769, gedr. 1771 und „Der Edelknabe" 1772, gedr. 1774) gewann er einen langanhaltenden, weit über die deutschen Grenzen reichenden Erfolg, weil er geschickt die empfindsame Stimmung des rührenden Schauspiels auf Ereignisse anwandte, die eine gewisse Zeitfärbung trugen. Aber er vermochte nur Anekdoten mit sittlicher Nutzanwendung zu dramatisieren, ein innerer Zusammenhang zwischen Zeit und Handlung fehlt. Sein Rittmeister Rode verdankt Stand und Haltung Tellheim, verwendet wird er nicht als dramatische Gestalt, sondern als Musterknabe, er hat nichts zu tun als von Eltern- und Geschwisterliebe überzufließen und nebenbei einem falschen Werber das Handwerk zu legen. Nach seiner Erzählung ist es des Königs innige Freude, wenn Eltern ihre Kinder in Gottesfurcht und Vaterlandsliebe erziehen; im „Edelknaben" haben wir den Fürsten selbst als den Güte und Ernst an rechter Stelle gebrauchenden Pädagogen, das leuchtende Gegenbild zum Prinzen der „Emilia" — wie fern lag noch die spätere Oppositionsstellung diesen Anfängen des bürgerlichen Schauspiels!

Fruchtbarer als Engel waren die Schauspielerdichter, vor allem Joh. Christian Brandes (1735—99), der sich der Bekanntschaft Lessings rühmen durfte und gern als dessen Schüler auftrat — wenigstens mag man bei ihm sehen, wie

„Minna" immerhin fördernd auf die durchschnittliche Leistung einwirkte. Sein „Zweifler" (1762) ist nicht nur in Thema und Namengebung ganz die alte sächsische Komödie, auch der komisch sein sollende Dialog bewegt sich auf Stelzen: „Ich muß Ihnen gestehen, daß mein Herz gegen Philippinen in den stärksten Brand geraten und daß ich verzweifeln würde, wenn sie meine Flamme nicht mit Gegengunst löschen sollte" mag als Beispiel dienen. Breit und salbungsvoll blieb Brandes in den ernsten Szenen immer; aber was die heiteren betrifft, so hatten die Zeitgenossen schon recht, wenn sie die Leichtigkeit seiner Sprache rühmten, und für sie war Lessing sein freilich unerreichbares Muster. Auch für die Handlung lernte er von ihm. „Der liebreiche Ehemann" (1767, also wahrscheinlich vor der Bekanntschaft mit der „Minna" entstanden) kann weder Umgebung noch Personen anschaulich machen, lebt von den alten Typen der verschwenderischen Frau, des Bramarbas und der Betschwester und läuft auf die Unmöglichkeit hinaus, daß die Tochter nach zehnjähriger Abwesenheit den eigenen Vater nicht erkennt. Demgegenüber zeigt sich nach 1768 das Bestreben, mit Lessingschen Mitteln wahrscheinlich zu wirken. Im „Gasthof" (1769, auch „Trau, schau, wem?" genannt) haben wir den Schauplatz der „Minna"; Franziska taucht als munteres und opferwilliges Lorchen auf, der Wirt als hab- und neugieriger Gasthofbesitzer Pups. Erst recht springt im „Grafen von Olsbach" (1768) das Bemühen, sich an das Vorbild anzulehnen, in die Augen; auch hier ist gerade ein Krieg zu Ende, und es gilt, Wirren, die er verursachte, zu schlichten. Olsbach ist ein zum Empfindungsmenschen aufgeweichter Tellheim mit der Träne im Auge; auf seinen Schwiegervater, einen polternden alten Haudegen, dessen Art auf der Bühne sehr beliebt wurde, ist die bedrängte Lage, die unverdiente Kränkung der Ehre übertragen.

Damit sind wir bei der stofflichen Nachfolge der „Minna", dem Soldatenstück. Es entstand aus der Freude an einem Stande, dessen Wichtigkeit nach den Erfahrungen des großen Krieges jedermann einleuchtete und der in der Darstellung seiner sittlichen Bedeutung — Diderot nannte sie das honnête eines Standes — so sehr dem Wunsche entgegenkam, gute Gesinnung mit neuen szenischen Wirkungen aufs erfreulichste zu verbinden. Dabei lieferte Lessings Lustspiel die Charaktere (vor allem Tellheim und Werner) und zahlreiche Einzelmotive, nur nicht den preußischen Ton, die Staatszugehörigkeit der Personen blieb vielmehr vorsichtig im Hintergrunde: so konnten die Stücke in aller Herren Ländern mit gleicher Annehmlichkeit genossen werden. Neben Brandes war der Burgschauspieler Stephanie der jüngere (1741—1800) sehr bald auf dem Plan. Er hatte selbst eine Soldatenzeit hinter sich: so konnte er in den „Werbern" (1769) auch aus eigenen Erinnerungen schöpfen und einem Ackermann im Korporal Kauzer seine letzte große Rolle geben. „Die abgedankten Offi-

ziere“ sind dafür allerdings nichts weiter als eine Wiederholung Lessings von fast spaßhafter Unselbständigkeit: auch hier reist eine Braut ihrem Verlobten nach, und sogar Justs berühmte Schnapsszene mit dem neugierigen Wirt ist nicht vergessen. Motive des Soldatenstücks mußten ferner helfen, Dramen älterer Gattung zeitgemäß zu machen. Stephanies „Neugieriger“ ist eine richtige Charakterkomödie, aber ihr Träger, ein an bequemes Bürgerleben gewöhnter Wirt, fällt durch den im Titel unterstrichenen Fehler Werbern in die Hände und muß die tragikomischen Nöte eines unfreiwilligen Rekruten durchmachen. Die dankbare Situation kehrt für einen allzu trinklustigen Kandidaten in Brandes' „Landjunker in Berlin“ wieder — man sieht, wie eifrig man bestrebt war, die durch das neue Stoffgebiet erschlossenen Möglichkeiten auszunutzen.

Den Haupterfolg trug „Der Graf von Walltron“ (1777) von Heinrich Ferd. Möller (1745—99) davon, auch ein Schauspielerdrama, in dem ein kluger Praktiker alles zusammenfaßte, was die Gattung bieten konnte. Lustiges Offiziersstreiben im Marketenderzelt unterbricht ein jäh aufspringender Zusammenstoß des Musteroffiziers mit seinem Obersten. Der ist sein Schwager, ihm herzlich zugetan; aber was hilft's? Das Standgericht muß nach allen militärischen Formen zusammentreten, kann nur einen Spruch fällen — also Abschied vom Leben. Schon ist die Abteilung aufmarschiert, die das Todesurteil vollstrecken soll, da erfolgt die Begnadigung, und zu guter Letzt wirbeln die Trommeln den Alarm. Der Feind greift an, auf dem Felde der Ehre wird Walltron zeigen, daß er zu leben verdient. Das alles ist äußerlich auf Wirkung gearbeitet, die Wahrscheinlichkeit wird der Gelegenheit, an den Nerven zu reißen, geopfert; aber durch lebhafte Handlung und wenigstens versuchte Gegenüberstellung verschiedener Offizierstypen wird der Schein getreuer Spiegelung soldatischen Lebens erweckt. Das gab ein Zugstück, wie man noch keines hatte — Schikaneder ließ es seit 1782 unter freiem Himmel aufführen, zeigte ein Lager von zweihundert Zelten, beritten jagte der Gnadenbote heran, und selbst die Reisekutsche der Gräfin Walltron war nicht vergessen.

Natürlich beschränkten sich die genannten Autoren nicht auf das Soldatenstück, es war ja nur eine beliebte Abart des genre sérieux, diesem aber galt die Neigung von Schriftstellern und Publikum besonders. Was für eine Not war doch schließlich der tragische Ausgang des bürgerlichen Trauerspiels für diese gar nicht tragisch gestimmten Menschen gewesen! Wer etwa Brandes' „Miß Fanny“ (1766) liest, mag spüren, wieviel leichter es gewesen wäre, zum Schluß dem geplagten Liebespaare zum Ehestand zu verhelfen, statt die Bühne in ein Leichenfeld zu verwandeln; darum war auch alle Welt zufrieden, als in französischen Nachahmungen und Bearbeitungen Lillos bürgerliche Tragödie zum Schauspiel wurde. So mied Brandes hinfort ein tragisches Ende, selbst wenn

er wie in „Olivie" (1774) sich eng an „Emilia Galotti" schloß oder in den „Medicäern" gar einen Stoff der großen Tragödie, die Verschwörung der Pazzi, behandelte. Indessen sind solche Ausflüge in zeitliche oder örtliche Ferne durchweg selten, im Gegensatz zur Vorliebe des bürgerlichen Trauerspiels für England bleibt das rührende Drama gern zu Hause.

Durch die Lehren Diderots und Lessings Beispiel wurde seinen Vertretern jedoch nahe gelegt, sich nicht auf persönliche und sittliche Konflikte zu beschränken. Die Träger der Handlung erhalten einen Stand, dem sie Ehre oder Unehre machen, ein bezeichnendes Lieblingsthema wird der unverschuldet in Unglück geratene angesehene Mann, dessen Glanz der Ausgang wiederherstellt. In Geblers „Minister" spielt und scheitert die Intrige gegen den Ehrenmann vor unsern Augen; häufiger liegt der Sturz in der Vergangenheit, und die Gegenwart des Dramas gilt der bedrängten Lage, in die er und seine Familie (gewöhnlich die Tochter, die Frau spielt im allgemeinen keine Rolle) geraten sind, und den Nachstellungen, deren sie sich zu erwehren haben. Die Tugend siegt selbstverständlich, und zwar weil die gesellschaftliche Ordnung, die Luft, in der diese Menschen leben, gar nichts anderes zuläßt, der Staat ist auf Fortschritt eingestellt, und die Gespinste der Bösewichter zerreißen, sowie ein Hauch aus der Höhe sie trifft. Bis es so weit ist, fließen der leidenden Unschuld die Tränen um so mehr, je hilfloser und verlassener sie ist. Man kann ganz gut eine Stufenleiter aufstellen: in Brandes' „Trau, schau, wem?" haben wir den durch den Sturz des Vaters in Not geratenen Sohn, in Stephanies „Gräfin Freyenhof oder Vater und Tochter" redet der Titel, in Möllers „Luise oder der Sieg der Unschuld" (1774) ist das Los der Waise das Thema, desselben „Sophie oder der gerechte Fürst" (1777) führt gar die unschuldig verurteilte Frau und Mutter nach jahrelanger Haft in der Zuchthauszelle vor, und selbst der Stockknecht wirft die „Karbatsche" fort, weil er das unverdiente Leiden nicht mehr ansehen kann.

Auch die Stoffe und Formen der alten Komödie ließen sich entsprechend für den Zeitgeschmack mundgerecht machen. Brandes' „Geadelter Kaufmann" (1769) kann nach dem Thema an den Bourgeois gentilhomme erinnern, aber mit der Torheit des Bürgers geht die Zerrüttung seiner geschäftlichen Lage Hand in Hand, und die Ordnung wird durch den rechten Kaufmann, den aus China heimkehrenden Bruder, wiederhergestellt: Schröders „Vetter in Lissabon" taucht in der Ferne auf. Späterhin dienten dem gleichen Zweck Motive, die zwar schon Diderot nicht fremd waren, aber eigentlich erst durch den Sturm und Drang in diese Stücke kamen. So ist „Die Hochzeitsfeier" von Brandes (1776) an sich eine auf unmöglicher Geschlechtsverwechselung beruhende Eifersuchtsposse, mit ihr verbindet sich aber die Frage des unehelichen Kindes, und

der Edelmut der jungen Frau, die es als ihr eigenes annimmt, sorgt für die Rührung. „Die Erbschaft oder der junge Geizige“ (1780), auch von Brandes, zeigt schon durch den Titel die Herkunft von der Charakterkomödie, aber der Geizhals ist zugleich der von der Mutter verzärtelte jüngere Sohn: mit der Erörterung einer Erziehungsfrage, dem Gegensatz des guten Sohns zum schlechten, ist auch der Zwist zwischen Vater und Sohn, Bruder und Bruder gegeben.

In der dramatischen Form zeigt sich überall das Bestreben, Lessings Technik zu übernehmen; die Zeiteinheit wird gewahrt, die Szene wechselt, wenn nötig, mit dem Aktschluß, selten innerhalb des Aktes. Von Lessing hat man auch gelernt, die Handlung von den Hauptpersonen tragen zu lassen und die Diener in den Hintergrund zu schieben. Unzugänglich blieb den Kleinen natürlich Lessings eigentliche Kunst; ihre Charaktere waren von dem Rollenfach bestimmt, die Handlung erschlich sich die Teilnahme durch äußerliche Mittel, und die aufgeklärt-fortschrittliche Stimmung konnte erst recht das innere Gewicht nicht ersetzen, das Lessings Dramen als Spiegelung ihrer Zeit im Geiste einer großen Persönlichkeit hatten. Um so auffälliger ist, daß gelegentlich auch in diesen Niederungen Töne angeschlagen werden, die später im großen Drama wieder erklingen sollten. Wir sahen bereits, wie „Miß Fanny“ von Brandes einen Zug der „Räuber“ vorwegnahm; Möllers „Sophie“ hat einen richtigen Räuberhauptmann, sicherlich keinen Karl Moor, aber doch einen, den Mut und Kraft auf seinen Irrweg geleitet haben, und die Streiche, deren er sich rühmt, erinnern an manche Rachetat des Schillerschen Helden. Ebenda finden wir im ehrlich-derben Stockmeister, seiner hoffärtigen und törichten Frau und der edlen Tochter die Familie Miller aus „Kabale und Liebe“ vorgeahnt; „Der Landesvater“ (1782) von Brandes bringt den edlen Sekretär von Wiederau in die Lage Ferdinands von Walter: wie der vor Lady Milford steht er vor der Maitresse des Statthalters. Das bedeutet nicht etwa, daß Schiller diesen Theaterlieferanten irgendwie verpflichtet wäre, wohl aber zeigt es, wie manche Motive in der Luft lagen und nur warteten, aufgegriffen zu werden. So stößt man auch hier und da in diesen zahmen Stücken trotz Lessings Warnung, dem Herkules die Keule stehlen zu wollen, auf den Versuch, Shakespearische Anregungen zu verwerten. Die später so häufigen Wahnsinnsszenen haben einen unfreiwillig komischen Vorläufer in Brandes’ „Liebreichem Ehemann“ (1767); Olivie im gleichnamigen Trauerspiel (1774) ist Julia, Ophelia und dazu noch Hero (aus „Viel Lärm um nichts“) in einer Person.

So eifrig eine Reihe von Schriftstellern tätig war, den deutschen Spielplan mit „Originalen“ zu versorgen, weder ihre Zahl noch gar ihr Wert genügte, um die Armut, die sich in Hamburg enthüllt hatte, zu beheben. Kein Wunder daher, daß sich die Bühne nach neuen Quellen umsah. Eine Zeitlang nahm

der Italiener Goldoni einen beträchtlichen Raum ein, aber schließlich war er, wenigstens soweit man ihn damals kennen lernte, wiederum ein Molièreschüler; doch nun endlich begann das englische Drama, von dem so lange schon die Rede gewesen war, Zuschauern und Lesern zugänglich zu werden. Das große Ereignis war, daß 1762 Wielands Shakespeareübersetzung zu erscheinen begann; von ihr wird noch zu reden sein, da sie ihre Wirkung erst später ausüben konnte. Für das Tagesbedürfnis sorgte eine Reihe von Übersetzungen der Dramatiker der sog. Restaurationszeit (nach 1660) und des 18. Jahrhunderts, unter denen bürgerliche Dramen und Lustspiele stark hervortraten. Auch hier lag ein Gegensatz zum französischen Drama vor: der Gießener Schmid spricht in der Einleitung zum ersten Bande seines „Englischen Theaters" (1769) von den „schalen französischen Lustspielen", denen er auf der Bühne Besseres entgegenstellen wolle; „der Endzweck der Aufführung hat mir jederzeit die vornehmste Absicht zu sein geschienen, und wenn es nützlich ist, den dramatischen Geschmack der Engländer unter uns auszubreiten, so kann er nicht besser ausgebreitet werden als durch die Aufführung englischer Stücke". In der Tat griffen Schauspieler und Direktoren gern zu seinen, nur soviel wie dringend nötig umgearbeiteten Übersetzungen; selbst ein so sonderbares Gebilde wie das Esserdrama „Die Gunst der Fürsten", das Schmid aus vier Originalen zusammengeschneidert hatte, brachte es in Hamburg unter Schröder zu einem großen Erfolg.

Das beste Zeichen für die Dürre des Dramas, abgesehen von den wenigen glänzenden Ausnahmen, ist, daß diese Zeit das Singspiel seine größten Erfolge ernten ließ. 1766 erneuerte Weiße nochmals (vgl. S. 322) seine Bearbeitung des Coffeyschen „Der Teufel ist los", und diesmal fand sich für den musikalischen Teil (unter den neuen Liedern war das berühmte „Ohne Lieb' und ohne Wein Was wär' unser Leben") in Joh. Adam Hiller der Komponist, der ganz und gar den richtigen Ton für die leichten, heiteren Verse traf — überall erklangen bald genug auf der Bühne und beim geselligen Zusammensein die neuen Weisen. Jetzt erst wurde der Erfolg fruchtbar: es gab bald eine ganze Fülle von Singspielen, in Leipzig, einst der Wiege der Reform, wollte das Publikum kaum etwas anderes hören; nur Wien verhielt sich spröde und gab diese eigentlich von der Musik lebenden Werke als Schauspiele. Die Volksbühne aber bedurfte des Singspiels kaum: Lieder, kleine Arien, Duette hatte schon Hafner, der Tradition des „unregelmäßigen" Dramas folgend, gern in seine Stücke eingefügt.
Im Reiche leuchtete noch einmal Weißes Stern hell auf, und zugleich gab es abermals eine Invasion aus Frankreich: von der englischen Art des Singspiels wandte man sich zur französischen. Weiße war 1759 in Paris gewesen, hatte

Rousseaus Devin du village gesehen, sich an die Übersetzung von Sedaines Blaise le savetier („Der Dorfbalbier") gemacht — hier fand der ehrbare Steuereinnehmer einen Stoffkreis, in dem er sich wohler fühlte als bei den Derbheiten und der grotesken Phantastik des Weibertausches im „Teufel". Bei Favart, Anseaume, Collé und wie sie sonst hießen, fanden sich genug Vorbilder von leichter Anmut und reizender Schalkheit, französisches Rokoko, wie es die letzten Tage des ancien régime zur Freude von Hof und Stadt erzeugten. Es handelte sich meist um den Gegensatz still-bescheidenen Landlebens zum unruhigen, dem Glücke nachjagenden und es doch nimmer erhaschenden Treiben der Vornehmen; die biederen Landleute mit ihren naiven Töchtern entsprachen der gefühlvollen Auffassung der Zeit, da Marie Antoinette in Trianon mit ihren Hofdamen das Zeremoniell von Versailles im gewollt einfachen Leben einer ländlichen Gutsfrau zu vergessen und Rousseaus Predigt auf die angenehmste Weise zu erfüllen suchte. Weiße schloß sich zunächst enger an einzelne Vorlagen an, dann setzte er sich aus den gegebenen Motiven auch selbständige Handlungen zusammen, die ganz von selbst der Haltung des rührenden Lustspiels nahe standen. Die unbedingte Einheit von Stoff und Form erreichte er nicht, dazu war er zu deutsch-ernsthaft, auch zu wenig des Tones sicher, der zu solcher künstlich verschönerten und geputzten „Natur" gehört. Dem Erfolge tat das keinen Abbruch, freilich hatte Weiße auch seinen Hiller zur Seite, dessen Melodien manches seiner Singspiellieder bis dicht an unsere Tage lebendig erhalten haben. „Lottchen am Hofe" (1766) führte den neuen Typus ein; nach der „Liebe auf dem Lande" (1768) wurde vor allem „Die Jagd" (1770) wegen ihres Einflusses auf den Weimarer Kreis bedeutsam.

Denn es gab nun eine förmliche Singspielmode. Ein hübsches Zeugnis liefert jene Schubartsche Erzählung, welche als stoffliche Grundlage der „Räuber" gilt: hier ist die Behauptung eines „braven Jungen von Stand", daß Weißes Singspiele dem antiken Theater, Shakespeare und Lessings sämtlichen Schauspielen weit vorzuziehen seien, hinreichender Grund zu einem Duell. Leipzig wurde noch einmal führend: junge Schriftsteller wurden förmlich angesteckt, so stark war der Beifall, den Kochs Bühne mit den Singspielen erntete. Dabei erweiterte sich der Stoffkreis: der Hamburger Schiebeler griff für seine zweiaktige Operette „Lisuart und Dariolette" zu einem romantischen Vorwurf, J. B. Michaelis (aus Zittau) schöpfte aus der Mythologie. In Weimar schufen Heermann, Musäus und Bertuch eine Überlieferung, an die dann Wieland und Goethe anknüpften; zu einer richtigen Fabrikation im Anschluß an französische Vorlagen (in Mitteldeutschland war man wenigstens bestrebt, die Stoffe einzudeutschen) kam es im Süden, wo die Marchandsche Gesellschaft die große Abnehmerin war. Auch hier spinnen sich gewisse Fäden zur großen Literatur:

Schwan, Schillers erster Verleger, war eifrig für Marchand tätig; der Begabteste dieses Kreises, der Dichterkomponist Joh. André, schrieb später die Musik zu Goethes „Erwin und Elmire“.
Aber mit solchen äußeren Beziehungen ist es nicht abgetan. Das hellenische Drama war eine aus Dialog und Chorgesang geschaffene Einheit gewesen. Klopstocks Bardiete hatten sie in ihrer Art erneuern wollen, die freien Rhythmen, die Lessing, als er sie kennen lernte, für den dramatischen Vers hätte empfehlen mögen, waren in den Gesängen von „Hermanns Schlacht“ zum erstenmal so verwendet worden; die Musik Glucks freilich war ausgeblieben. Auf diesem Pfade war aber, wie Burdach gezeigt hat, das Singspiel vorangeschritten, seit in England John Gays heute noch lebendige Beggar's opera (1728) der langsam heraufkommenden neuen Lehre von der ursprünglichen Einheit von Dichtung, Gesang und Tanz entsprochen hatte. Für das deutsche Singspiel ergaben sich neue Möglichkeiten, als es den beschränkten Kreis des ländlichen Lebens verließ. Epochemachend war Wielands „Alceste“ (1773); sie erneuerte die griechische Sage von aufopfernder Weibertreue im Geiste des achtzehnten Jahrhunderts, gewiß nicht in seinem tiefsten Geiste, sondern in tändelndem Rokokostil, der die Gattin, dem Hades kaum entrissen, „den Ersatz für ein verlorenes Elysium“ in Admets Armen suchen läßt, aber es war doch ein Schritt zur innerlichen Eroberung des Altertums. Auf Einheit des künstlerischen Eindrucks war es abgesehen, der Dialog, bisher prosaisch, floß in den Rhythmen der neuen Dichtersprache dahin, und Fritz Jacobi bewunderte an den Versen „das geheime Verständnis mit dem Tonkünstler“.
Auf ähnlicher Vereinigung der Künste zu gemeinsamer Wirkung beruht der Erfolg einer andern Kleingattung, die damals aufkam, ihre Blüte allerdings etwas später (1775—80) erlebte. Man bezeichnete sie wegen der Verbindung der Musik mit dem gesprochenen Wort als Melodrama, häufig auch als Monodrama, weil sie eine große Persönlichkeit in der Entscheidungsstunde ihres Lebens den Kampf widerstreitender Gefühle und Entschlüsse vor unsern Augen durchmachen läßt. Als Form ergab sich dafür der lyrische Monolog; von Rousseaus „Pygmalion“ (1762), der aber in Weimar 1772 zuerst in deutscher Vertonung aufgeführt wurde, kam der äußere Anstoß. Maßgebend wurde jedoch erst Bendas Komposition, die durchaus eigene Wege ging. Statt die Musik nur die Übergänge vermitteln und so die Stimmung des Zuschauers auf das Kommende vorbereiten zu lassen, verschmolz Benda Wort und Ton in eins: der Text sollte von Musikwogen getragen werden, die Komposition Ergänzung und Verdeutlichung der Dichtung sein.
Für die Bühne mußte der Erfolg wesentlich durch die Darstellung bedingt sein; hier durften ehrgeizige Schauspieler Triumphe ahnen. So entstanden

denn auch die beiden erfolgreichsten Monodramen als Paradestücke: für Madame Brandes schrieb ihr Gatte „Ariadne“, für die aus Lessings Dramaturgie bekannte Madame Hensel-Seyler verfaßte Gotter „Medea“ (beide 1775 aufgef.). Der Erfolg übertraf alle Erwartungen; man war stolz, die eigene Bühne mit einer Gattung bereichert zu sehen, deren sich das Ausland noch nicht rühmen konnte. Welche Mannigfaltigkeit von Stimmungen war es doch möglich im Rahmen einer Szene harmonisch zu vereinen, wie brachte hier der Schauspieler „seine ganze Stärke im Deklamieren, das ganze Feuer seiner Aktion“ an, und das alles war von Musik umrauscht — nicht nur Hoffen und Verzweifeln, Wehmut und Freude, Liebe und Haß, wie sie in der Seele der Hauptperson wechselten, hatte sie mit ihren Tönen wiederzugeben, sie sollte auch Vorgänge der Außenwelt vermitteln: in der „Ariadne“ hörte man das Brausen der Brandung, das Toben des Gewittersturms, in der Ferne verklang die Hörnermusik von Theseus' Geleit.

Bendas Musik trug reichlich leitmotivischen Charakter; ein Schritt mehr, statt der Deklamation Gesang, und er wäre der Schöpfer des Musikdramas geworden, aber auch so halfen die Monodramen an ihrem Teile zur Entwicklung eines dichterischen Dramas hohen Stils. Brandes' Text war die Bearbeitung einer Kantate von Gerstenberg, dem Verehrer und Schüler Klopstocks; als Ariadne trug seine Frau griechische Gewandung — einst hatte Gottsched solche Kostümtreue nicht durchsetzen können, jetzt war sie das Zeichen des neuen Strebens nach der Harmonie des Gesamtkunstwerks. Die Verse Gerstenbergs hatte Brandes noch durch eine gehobene Prosa ersetzt, Gotters Sprache stand von vornherein Klopstocks freien Rhythmen nahe, und er teilte sie schließlich auch in Verse ab. Bei alledem war die Grundlage der Gattung, der Monolog, zu eng, um ihr ein dauerndes Leben zu sichern. Die Zahl der Monodramen ist zwar recht stattlich, aber trotz eifriger Jagd nach brauchbaren Stoffen aus Mythologie und Geschichte erwies sich bald, daß die Handlung unverständlich blieb, wenn man nicht seine Zuflucht zu Mitteln wie Prologen u. ä. nahm, die den Gedanken des Monodramas eigentlich aufhoben. So verrann die Flut schnell, wie sie gekommen war. Da der Schritt zum Musikdrama nicht getan wurde, ging das Monodrama allmählich in den Konzertsaal über.

Eine Möglichkeit war allerdings noch vorhanden: als Monolog konnte das Monodrama Teil eines größeren Ganzen sein, in dem es durch den Zusammenhang erläutert wurde. Schon die edelste Blüte der Gattung, Goethes „Proserpina“, ist (allerdings nicht aus diesem Grunde) in den „Triumph der Empfindsamkeit“ „freventlich eingeschaltet“, als Beispiel konnte das immerhin wirken. Jedenfalls parodierte Brandes seinen eigenen größten Erfolg, indem er eine „Melusine“ in die „Komödianten von Quirlequitsch“ einschob, und Kotzebue

gestaltete im „Dorf im Gebirge" (1798) einen Monolog der Kriegerwitwe zum Monodrama aus. Das wäre unwichtig, wenn nicht dasselbe beim großen Drama der Fall wäre: die Kerkerszene des „Egmont" ist monodramatisch gestaltet, die Tartarusvision Orests hat nicht nur in Wielands „Alceste" einen Vorläufer, sondern auch in manchem Melodrama, die großen Schillerschen Monologe in „Maria Stuart" und der „Jungfrau von Orleans" können die Beziehung zu der Gattung, die damals (bis auf „Ariadne" und „Medea") schon von den Bühnen verschwunden war, nicht verleugnen.

Monodramen wie Singspiele hätten ohne die Armut des Spielplans an theatralisch brauchbaren Stücken kaum so weit um sich greifen können; beider Vorzug war, daß sie sich der Mittel, welche ihnen die Bühne bot, bedienten. Jenes schöpfte seinen Stoff aus dem Bereich der alten hohen Tragödie, es erfüllte ganz selbstverständlich die Bedingungen der Regeln; waren seine Wirkungen mehr lyrisch als dramatisch, so blieb es doch innerhalb des Kreises, in dem man das Drama zu sehen gewohnt war. Anders stand es mit der Singspielflut. Jene Ansätze zu einem neuen dramatischen Stil waren für die Zeitgenossen nicht wahrnehmbar: für sie bedeutete diese Herrschaft der leichten Muse eine Enttäuschung. Einst hatte Gottsched es unternommen, ein deutsches Drama zu schaffen, und die höchsten Ziele waren ihm gerade gut genug gewesen. Von seinen Wegen war man gewichen, der Ehrgeiz war geblieben; jetzt aber schien man vor einem Rückschlag zu stehen. Denn die von Gottsched befehdete Oper war eine gesonderte Gattung, die grundsätzlich wenigstens nicht mit Tragödie und Komödie in Wettbewerb zu treten brauchte; hier aber drohte die Gefahr, daß das Wort innerhalb des eigentlichen Dramas ziemlich bedeutungslos wurde. Mit der Musik standen und fielen die Singspiele; die Weisen der Tondichter wollte man hören, für den Text brauchte nicht viel mehr übrig zu bleiben, als daß er Gelegenheit zu Gesangseinlagen gab und einen gewissen Zusammenhang herstellte. Wenn Weiße noch dazu ins Gebiet des rührenden Lustspiels hinübergriff, so schmälerte er den bisherigen Besitz des Dramas, das Publikum wurde entwöhnt, die Kunst ernst zu nehmen, aus dem Drama wurde nichts als angenehme gesellige Unterhaltung.

Das heißt: man konnte durchaus den Reiz der besten dieser Singspiele empfinden und sich doch dagegen wehren, daß sie überwucherten und alle Teilnahme an sich rissen — darum wandten sich auch genug Stimmen in den Zeitschriften gegen sie. Die nahmen es dank ihrer aufklärerischen Richtung mit der Erziehung des Publikums ernst genug, aber bloße Belehrung konnte mit den besten Gründen gegen den einmal vorhandenen Geschmack nicht aufkommen. Letzten Endes handelte es sich darum, daß der Spielplan des gesprochenen Dramas veraltet war, Neues sich nur in beschränktem Umfange gezeigt hatte.

Lessing war mit seinen Gaben sparsam, und die Nachfolge, die sein Lustspiel gefunden hatte, zeigte eben jetzt, wie einsam er blieb. Dem Meister war das „Soldatenglück" nur Anlaß gewesen, um aus dem bedeutenden Leben der ganzen Nation zu schöpfen, die Brandes, Stephanie, Möller machten das Mittel zum Zweck — davon konnte die dramatische Dichtung eines Volkes nicht leben. Darum blieben alle Bedenken der Kritik gegen das Singspiel wirkungslos, nur durch einen neuen Willen zum Drama konnte es überwunden werden. Der war durch die „Hamburgische Dramaturgie" vorbereitet worden; daß er Gestalt annahm, daß er vor allem die Jugend gewann, dafür sorgte neben dem neuen Werk des Dichters Lessing, der „Emilia Galotti", die Eroberung Shakespeares, und auch zu ihr hatte der Kritiker in den „Literaturbriefen" und der Dramaturgie den Grund gelegt.

Geniedrama

Trotz aller augenfälligen Unterschiede war in Verbindung mit dem ersten großen tragischen Werke der Deutschen sofort der Name Shakespeare aufgetaucht, ein Zeichen, daß die Auseinandersetzung mit dieser Macht als das große Problem des Dramas gefühlt wurde. Die Schranken, durch die Gottsched den gefährlichen Störer seiner Kreise hatte fernhalten wollen, waren längst gefallen, durch die Blätter von Lessings kritischen Werken schritt Shakespeares Gestalt. Freilich hatte der Kritiker so gut wie der Dichter seine Selbständigkeit gewahrt: für die rechte Aufnahme, die vernünftige Bewunderung des Briten hatte er gewirkt, zu seinem Studium aufgerufen, nicht aber blinde Gefolgsleute für ihn werben wollen.

Als die Dramaturgie geschrieben wurde, war der Name Shakespeare und mit ihm, als Inbegriff seines Dichtertums, das Wort „Genie" schon der Ruf geworden, der die Geister sich scheiden ließ. Seit dem Ende der fünfziger Jahre kann man eine ununterbrochene Beschäftigung der deutschen Kritik mit Shakespeare feststellen: wie ein Stichwort erklang es aus den „Sokratischen Denkwürdigkeiten" (1759) des „Magus im Norden" Hamann: „Was ersetzt bei Homer die Unwissenheit der Kunstregeln und was bei einem Shakespeare die Unwissenheit oder Übertretung jener kritischen Gesetze? Das Genie ist die einmütige Antwort."

Genie wurde das große Wort, das jeder im Munde führte — es klang ganz anders als das Gottschedsche „guter Kopf", und es war auch etwas anderes damit gemeint. Der gute Kopf hatte vor allem einen geübten Verstand, kraft dessen er die Gesetze der Dichtung verstand und anwandte; das Genie aber (für Gottsched sehr bezeichnend der „wilde Kopf") hatte keinen andern Meister

als die Natur. „Die Dichtung Shakespeares war Begeisterung (inspiration); er war nicht so sehr Nachahmer als Werkzeug der Natur“, so sagte Pope von ihm. Von jeher deckte sich in England der Begriff des genius mit Shakespeare, und diese Verkettung hatten die Übersetzungen der Wochenschriften Steeles und Addisons nach Deutschland gebracht; zugleich aber hatte die englische Kritik den großen Dramatiker als eine einmalige Erscheinung aufgefaßt, die sich jedem nachahmenden Streben entzöge. In Deutschland war das schon deshalb selbstverständlich gewesen, weil man aufs Hörensagen angewiesen war: seit den Alexandrinern von Borckes Cäsar-Übersetzung (vgl. S. 310) war nur 1758 in Basel im Rahmen eines Sammelwerkes „Romeo und Julia“ verdeutscht worden, die Versstellen in jambischen Fünffüßlern, aber wer kannte diese „Neuen Probstücke der englischen Schaubühne“! Auf den Umschwung hatten wesentlichen Einfluß die Gedanken einer englischen Abhandlung und das große Unternehmen von Wielands Shakespeareübertragung.

Charles Young, der Dichter der „Nachtgedanken“, veröffentlichte 1759 Conjectures on original Composition, schon 1760 erschienen im „Bremer Magazin“ Auszüge und in Leipzig eine vollständige Übersetzung. Was von diesen Gedanken in Deutschland Eindruck machte, war zunächst die scharfe Scheidung zwischen dem ursprünglich Schaffenden und dem Nachahmer: es war ja erst ein Menschenalter her, daß man sich den „Sterbenden Cato“ als ein Original hatte gefallen lassen. Noch immer sah man auf der Bühne die Tragödien und Komödien nach französischem Muster; hier hörte man, daß der beste Nachahmer nur auf fremdem Grund baut, während ursprüngliche Dichtung aus der Muttererde des Genius herauswächst, nimmermehr aber nach Regeln gemacht werden kann. Die Zeit ursprünglicher Dichtung ist aber nicht etwa dahin: hatten die Alten den Vorteil, ursprünglich sein zu müssen, so haben die Neueren dies Ziel zu erstreben, nur dürfen sie dabei nicht dem Bann der großen Muster verfallen; nicht wer die Ilias nachahmt, darf hoffen, Homer zu gleichen, sondern wer seiner Art sein will, wer trinkt, wo er trank, „am wahren Helikon, der Brust der Natur“. Das gerade ist die Sache des Genies, das sich vom good understanding (dem „guten Kopf“!) unterscheidet wie ein Zauberer vom guten Baumeister. Der braucht Regeln und handhabt sein Werkzeug, wie er es gelernt hat; der Zauberer schafft aus gottähnlicher Schöpferkraft Neues und Eigenes. Gleich ihm überspringt das Genie die Hürde des Herkömmlichen, nur das echte freilich bricht sich dabei nicht das Genick. Das große Beispiel eines Genies war natürlich Shakespeare; die ganze Schrift verkündete die Lehre, daß Ursprünglichkeit auch nach ihm und den Alten erreichbar sei. Genie ist nicht so selten, wie man meint; wer in die Tiefe seiner Brust hinabsteigt, wo der göttliche Funken schläft, wer Ehrfurcht vor

dem Ursprünglichen in sich hat und ihm sein eigenes Wachstum läßt, der ist auf dem Pfade der großen Geister, wird ein Genie — in Deutschland sollte man bald sagen Originalgenie.

Der Prophet der Originalgenies wurde Johann Georg **Hamann** (1730—88). Kein größerer Gegensatz ist denkbar als zwischen dem verstandesklaren, für die Gesamtheit der Gebildeten schreibenden Lessing und dem seine Offenbarungen in einer kaum Auserwählten verständlichen Sprache verkündenden verzückten Träumer. Dem Aufklärer war die Dichtung Bestandteil des geistigen Eigentums der Gesellschaft, Hamann wußte nichts von irgendwelchen Bindungen rationalistischer Zweckmäßigkeit. Seit er die Rechtfertigung für seine durchaus eigenartige Natur, deren Triebleben den Forderungen der Gesellschaft widersprach, in der Überzeugung von der Einheit des göttlichen Willens gefunden hatte, der sich gleichermaßen in Natur und Religion offenbart, wurzelte sein Wesen in dem Glauben an den Wert des ursprünglichen Einzelnen, und nicht auf Young hatte er zu warten brauchen, um den Quell der dichterischen Kraft im Innern des gotterfüllten Menschen zu suchen. Youngs Schrift war ihm wohl Bestätigung und Anregung, in seiner Auffassung vom Wesen der Dichtung ging er weit über den Engländer hinaus.

„Eine Rhapsodie in kabbalistischer Prose", so heißt die 1761/2 entstandene Aesthetica in nuce — es war Hamann nicht gegeben, seine Erkenntnisse und Ahnungen methodisch vorzutragen, deshalb war die Anziehungskraft dieser Brocken aus einer in ständiger Gärung befindlichen Gedankenmasse nicht geringer auf Geister, die nach einem lösenden Wort suchten. Ein solches war, was man gleich zu Beginn der Aesthetica las: „Poesie ist die Muttersprache des menschlichen Geschlechts", also verwaltete der Dichter uralte Gabe aus eigenem Recht, nicht als ein Beauftragter der aufgeklärten Gesellschaft. Selbst Young hatte noch wie die Boileau und Batteux von dem Original gefordert, daß es die Natur nachahme, und die Aufklärung kannte sie nur als vernünftig und geordnet, Hamann aber rief zornig: „Eure mordlügnerische Philosophie hat die Natur aus dem Wege geräumt, und warum fordert ihr, daß wir selbige nachahmen sollen?" Eine neue Auffassung der Natur erhebt sich, sie ist Schöpfung, „eine Rede an die Kreatur durch die Kreatur", also erfüllt vom lebendigen Atem Gottes, gewirkt und wirkend „durch Sinne und Leidenschaften. Wer ihre Werkzeuge verstümmelt, wie mag der empfinden?" Aus der gotterfüllten Natur schöpfte die Urdichtung; zwar haben wir heute an jener „nichts als Turbatverse und disiecti membra poetae zu unserm Gebrauch übrig", aber „sie nachzuahmen — oder noch kühner — sie in Geschick zu bringen, ist der Poeten bescheiden Teil". Dazu gehört ein Dichter anderer Art als die Autoren „auf Rechnung einer Gesellschaft"; etwas von göttlicher Schöpfer-

kraft ist in ihm, und darum binden ihn nicht ängstliche Gesetze: „Wer Willkür und Phantasie den schönen Künsten entziehen will, stellt ihrer Ehre und ihrem Leben als ein Meuchelmörder nach und versteht keine andere Sprache und Leidenschaften als der Heuchler ihre."

Solch schöpferische Dichtermacht hatte sich den Deutschen schon in Klopstock offenbart, im Drama hatte man aber noch wenig von ihr verspürt; jetzt sollte Shakespeare hier anschaulich machen, was des Magus sibyllinische Sprüche raunten. Ösers Leipziger Theatervorhang füllte den Vorhof des Tempels der Wahrheit mit den Bildsäulen und Gestalten der antiken Dramatiker und ihrer neueren Nachfolger; unter ihnen eilte „der unnachahmende Shakespeare, welcher die alten Originale vorbeigegangen ist, gerade dem Tempel . . . zu" — freilich ein Jahr später legte Lessing in der Dramaturgie seinen Lesern die Klage in den Mund, sie müßten sich immer auf einen Dichter verweisen lassen, der ihnen unbekannt sei, und doch war eben (1766) der letzte Band einer Übersetzung des großen Dramatikers erschienen. Sie ist, trotz der „Alceste" (vgl. S. 373), Wielands Hauptverdienst um das deutsche Drama; fünf Jahre hatte die Arbeit beansprucht, seitdem der Erfolg, den der Stadtschreiber der freien Reichsstadt Biberach 1761 auf ihrem Theater mit einer Aufführung des „Sturms" davontrug, ihm den Gedanken eingegeben hatte.

Es war die erste Aufführung eines Shakespearischen Dramas in Deutschland unter des Dichters Namen und ohne grobe Entstellungen, die Übersetzungsarbeit wurde indes ohne Rücksicht auf die Bühne unternommen. Wieland hat in guter Auswahl 22 Dramen übersetzt, nur im „Sommernachtstraum" gab er Verse, sonst begnügte er sich mit der Prosa. Das war natürlich von vornherein ein Mangel, und er wurde dadurch nicht kleiner, daß Wieland in dem Bestreben, den Sinn deutlich zu machen, allzuoft in die klare und nüchterne Sprache der moralischen Wochenschriften und der bürgerlichen Dramen verfiel. Seltsam mischten sich Versuche, den Dialog lebendig und ungezwungen zu machen, mit einem unglücklichen Hang an den englischen Redeformeln festzuhalten, auch Fehler waren gar nicht selten; dennoch faßte Lessing sein Urteil so zusammen, daß er große Lust habe über das Werk sehr viel Gutes zu sagen, obwohl die Kunstrichter sehr viel Böses davon gesagt hätten.

Denn bei aller geschichtlichen Bedeutsamkeit: viel Freude hat Wieland an seiner Arbeit nicht erlebt, weil er es keiner Partei recht machte. Weiße benahm sich in seiner „Bibliothek" schier wie einst Gottsched, nur daß er Shakespeare selbst ungeschoren ließ; dafür zeigten sich seinem entsetzten Blick „all die elenden Nachahmer, die diese Übersetzung wird hervorkeimen lassen, alle die deutschen Shakespeare, die die begrabenen Hanswurste aufwecken werden, Totengräberliedlein singen, Könige rasend werden, Gewitter und Stürme mit Hexentänzen

in Calfonium aufführen und Sterbeglocken zu Grabe werden läuten lassen". Und wenn der Übersetzer etwa auf Dank bei den Shakespeareverehrern gerechnet hatte, so sollte er sich erst recht täuschen: die betrachteten diese Übersetzung ihres Dichters in die Aufklärungsprosa als eine Art Frevel. Einer ihrer vornehmsten Sprecher, Gerstenberg, verglich in seiner Zeitschrift, den „Briefen über Merkwürdigkeiten der Literatur" (1766/7, gewöhnlich „Schleswiger Literaturbriefe" genannt), die Herrlichkeit des Urbildes mit dem unzulänglichen Versuch der Wiedergabe, der um so peinlicher sei, als sich kein geeigneterer Zeitpunkt hätte finden können, den Dichter bekannt zu machen „als itzt, da sein Name in allen Zeitungsläden, wie der Mondschein in einem Dickicht, figuriert".

Lessings Lob und Gerstenbergs Tadel hatten gleiche Wirkung: sie schafften Wielands Arbeit öffentliche Beachtung. Daß das Wort der Dramaturgie schwer wog, wundert uns nicht; Gerstenbergs Angriff aber war mit einem Aufsatz verknüpft, der weithin in Vergangenheit und Zukunft die ausführlichste Originalabhandlung über den Dichter war und starken Einfluß auf das junge Geschlecht ausübte. Diesem aber stand nur die Wielandsche Übersetzung zur Verfügung; trotz aller Mängel wurde sie die Form, in der die Brauseköpfe ihren Dichter kennen lernten: Goethe las sie in Leipzig, aus ihr zitierte Schillers Lehrer Abel den „Othello", aus ihr stammte die Macbethstelle in Schillers zweiter Dissertation, auf ihr beruhte der Bühnentext der Aufführungen. So hat Wieland seinem Volke redlich gedient: er gab ihm die Kenntnis des dramatischen Genies.

Was Shakespeare in der Gärung der Zeit bedeuten sollte, tritt zuerst bei Gerstenberg greifbar hervor. Wenn Lessing seine Bewunderung mit der Überlieferung hatte vermitteln wollen, so wurde hier die Theorie des Dramas von Aristoteles befreit. Für Lessing stand Shakespeare in einer Reihe mit den großen Dichtern des Altertums, der jüngere Kritiker hatte ihn schon in einer früheren Zeitschrift über sie hinausgehoben und stellte jetzt für ihn eine neue Kunst fest, auf welche die Begriffe der alten nicht mehr paßten. Es ging von der sinnlichen Fülle und Mannigfaltigkeit dieser Dichtung etwas wie ein Rausch aus — was wollten ihr gegenüber nicht nur die drei Einheiten, sondern selbst einheitlicher Zweck und Stil besagen! Diese Werke waren gar nicht „aus dem Gesichtspunkte der Tragödie, sondern als Abbildungen der sittlichen Natur" zu beurteilen, sittlich war aber als geistbeseelt, also als menschlich lebendig zu verstehen. Ihren Schöpfer erfüllte unmittelbares Lebensgefühl, er war ein Teil der schaffenden Natur; daß ihm das Göttergeschenk verliehen war, sich in seinen Werken mitzuteilen, das hieß Genie, und wer sich ihm hingab, hatte Teil daran. Ein Jahr, ehe Lessing in mühseliger philologischer Erörterung zu

bestimmen suchte, welche Handlungen sich für die Tragödie schicken, und von ihr vornehmlich die Wirkungen verlangte, die ihr „vermöge ihrer Gattung zukommen", schob begeisterte Verehrung urwüchsiger Schöpferkraft alle ihr gesetzten Schranken beiseite. Shakespeare „hat alles — den bilderreichen Geist der Natur in Ruhe und der Natur in Bewegung, den lyrischen Geist der Oper, den Geist der komischen Situation, sogar den Geist der Groteske", das Ziel seiner Dichtung ist nicht Furcht und Mitleid, sondern „der Mensch! die Welt! alles!"

Zum vollen Abschluß gelangte Gerstenberg nicht. Wenn er einem Sophokles und Euripides Genie nicht abstritt, wenn er sogar meinte, die Lehre des Aristoteles könne geänderten Zielen wohl als zweckmäßig dienen, so blieb die Frage offen, ob Shakespeare eine ganz vereinzelte Ausnahmeerscheinung sei oder wie er sich mit den andern Formen vertrage, unter denen das Genie sich offenbart hatte. Vorläufig bestand ein Widerspruch zwischen der gepriesenen, aber regelmäßigen Kunst der Antike und seiner Wunderwelt, und kein rhapsodischer Hymnus konnte ihn aufheben. Einem andern war es vorbehalten, dem Bilde des Briten die entscheidenden Züge zu geben und ihn damit für die deutsche Welt zu gewinnen, einem, der Gerstenbergs Begeisterung teilte und doch auch Lessings Erbe in sich aufnahm, dem Freunde und Schüler Hamanns, Johann Gottfried Herder (1744—1803).

Herder war kein Dramatiker, während Lessings Dichtertum von früh an zur dramatischen Form drängte. Damit wird zusammenhängen, daß Herder all die Erinnerungen an die dramatische Überlieferung, an die Wirkung, die nun einmal durch Erfüllung gewisser äußerer Bedingungen gesichert wird, leichter überwinden konnte. Wie schon Hamann knüpfte er gern an den großen Kritiker vom entgegengesetzten Standpunkt an: wo dieser eine auf Zwecke gerichtete Kunst sah, erschien ihnen Offenbarung des Weltwesens. Aber Herder entdeckte in jeder echten Kunst solche Offenbarung; darum gelang ihm die Zusammenschau, die Gerstenberg versagt blieb. Er sah die Fülle der Völker, die alle eins teilten, die Muttergabe der Dichtung, aber jedes hatte sie in seiner Weise empfangen, denn „der Genius der Sprache ist auch der Genius der Literatur einer Nation". Damit war die Dichtung auf die Eigenart jedes Volkes begründet, und jedes hatte ein Recht auf die Formen, die seiner Besonderheit angemessen waren. Daraus ergab sich zunächst sogar eine gewisse Zurückhaltung gegen den fremden Meister. Herder erlaubte sich einige „bescheidne Abweichungen" von der Meinung des 17. Literaturbriefes, derzufolge die Meisterstücke Shakespeares, mit „einigen Änderungen übersetzt", für das deutsche Drama bessere Folgen gehabt hätten als Corneille und Racine. Gewiß wollten die Deutschen sehen, aber bei den Engländern sei zu viel zu

sehen. „Man gebe doch nur auf sich acht, was man bei Shakespeare siehet; immer zu viel, als nicht betäubt zu werden, zu fremde Phänomene, als an ihnen teilzunehmen: zu unwahrscheinliche, als sie auch mit einem starken theatralischen Glauben ansehen zu können."

Doch diese Äußerung steht in den zurückgehaltenen Teilen der „Fragmente über die neuere Literatur" (1766) — Herder mochte empfinden, es könne am Zuschauer liegen, wenn er hinter dem Genius zurückblieb. Er, der schon damals, wenn er den Homer las, „im Geist in Griechenland auf einem versammleten Markt stand", der aus Youngs Schrift Herz zum Herzen, Genie zu Genie sprechen hörte, konnte auf die Dauer nicht meinen, daß mit der Klage über den Reichtum alles gesagt sei. Auf seiner Seereise nach Frankreich, dem großen Erlebnis seiner Jugend, spürte er an sich selbst den Zusammenhang zwischen dem Leben des Geistes und dem Walten einer großen Natur, und nun spottete er bei einer Aufführung der „Semiramis" über das frostige Gespenst, nun rief er nach der Illusion und fragte: „ist's denn umsonst und unmöglich die Kunst, die Shakespeare dem Theater in seinem ‚Hamlet' gibt?"

So reiften in ihm die Gedanken des Shakespeareaufsatzes (1773); schon in der ersten Fassung von 1771 tritt zutage, daß er ihn jetzt mit denselben Augen betrachtet wie vorher den Homer, nicht mehr als einen Gegenstand für das Urteil des Kunstrichters, sondern als einen Teil des schaffenden All. „Shakespeare, der Sohn der Natur, Vertrauter der Gottheit, Dolmetscher aller Sprachen und Leidenschaften und Charaktere, Führer und Verwickler des Fadens aller Begebenheiten, die menschliche Herzen treffen könnten — was sehe ich, wenn ich ihn lese? Theater, Kulisse, Komödiant, Nachahmung ist verschwunden; ich sehe Welt, Menschen, Leidenschaften, Wahrheit!" Hinter allem aber steht, gottähnlich, der Dichter: wie im Plan der Schöpfung jedes Wesen zu seinem Zwecke läuft und schafft und wirkt und dabei unwissend die Absichten einer höheren Macht erfüllt, so ist (nach der endgültigen Fassung) die Bühne Shakespeares ein „Meer von Begebenheit, wo Wogen in Wogen rauschen", scheinbar in Willkür und Zwecklosigkeit, in Wirklichkeit als „dunkle kleine Symbole zum Sonnenriß einer Theodizee Gottes".

Vor dieser Anschauung verschwanden die Angriffe gegen die Regellosigkeit ebenso wie die Entschuldigungen. Herder war sich bewußt, daß sein Aufsatz den ganzen Gesichtspunkt verändern mußte. Nichts war zu entschuldigen, weil alles gewachsen war, wie es wachsen mußte: das griechische Drama war Frucht seines Bodens, der nordische mußte eine andere Frucht erzeugen. Das Regelmäßige der antiken Tragödie erklärte sich natürlich durch ihren Ursprung aus einfachstem Keim; jede Nachbildung unter veränderten Umständen kann nur „Puppe" sein, und nichts als vollkommenste Puppe ist das französische Drama.

Ein Volk, das statt nachzuäffen, sich selber ein Drama geben will, kann nur von seinen eigenen Verhältnissen ausgehen: nach „Zeitgeist, Sitten, Meinungen, Sprache, Nationalvorurteilen" erfindet es sich sein Drama, und Drama wird es sein, wenn es bei diesem Volk dramatischen Zweck erreicht. Nach Ansicht der Philosophen wäre das Drama an die griechischen Regeln und folglich auch an ihre Voraussetzungen gebunden; da diese aber im nordischen England nicht vorlägen, so hätte nach aller Logik dort auch kein Drama entstehen können. Nun ist aber „Genie bekanntermaßen mehr als Philosophie und Schöpfer ein ander Ding als Zergliederer: so war's ein Sterblicher mit Götterkraft begabt, eben aus dem entgegengesetztesten Stoff und in der verschiedensten Bearbeitung dieselbe Wirkung hervorzurufen: Furcht und Mitleid! ... Glücklicher Göttersohn über sein Unternehmen! Eben das Neue, Erste, ganz Verschiedene zeigt die Urkraft seines Berufs" — ein englischer Aristoteles könnte nichts anderes tun, als den neuen Sophokles zu homerisieren, d. h. seine Dichtung als schlechthin maßgebend hinzustellen.

Damit entfällt jeder Gedanke, daß die Einwirkung Shakespeares die Eigenwüchsigkeit des deutschen Dramas gefährden könne. Eine Warnung für Nachahmer ist nicht nötig, wenn der ganze Aufsatz auf der Überzeugung ruht, daß aus der Nachahmung nur die Puppe entstehen kann, lebendig der Dämon ist, der den Schaffenden zum Genie macht. Herder beginnt seinen Aufsatz mit dem „ungeheuren" Bilde des auf dem Felsengipfel, hoch über Sturm und Brausen des Meeres, das Haupt in den Strahlen des Himmels, sitzenden Shakespeare — das ist sein Begriff des Genies, und der deutsche Dichter, der den Namen verdient, muß auch ein Genie, ein Schöpfer sein — was er schafft, kann Shakespeare so verwandt sein, wie dieser Sophokles verwandt ist, es ist deshalb doch neu und ursprünglich. Für Deutschland aber ist die Zeit reif, ja überreif — droht nicht die Gefahr, daß in einer veränderten Welt der „große Schöpfer von Geschichte und Weltseele" immer mehr veralte, sein Drama der lebendigen Vorstellung ganz unfähig werde? Gleichviel — noch darf Herder sich glücklich preisen, daß er im Ablauf der Zeit lebte, da er Shakespeare begreifen konnte, und „wo du, mein Freund, der du dich bei diesem Lesen erkennest und fühlest, und den ich vor seinem heiligen Bilde mehr als einmal umarmet, wo du noch den süßen und deiner würdigen Traum haben kannst, sein Denkmal aus unsern Ritterzeiten in unsrer Sprache unserem so weit abgearteten Vaterland herzustellen. Ich beneide dir den Traum, und dein edles deutsches Wirken lass' nicht nach, bis der Kranz dort oben hange!"

Das war die Ankündigung des deutschen Dramas in Shakespeares Geist, das neue Ideal der deutschen Bildung. Herder öffnete dem Freunde und Schüler, dem jungen Goethe, die Tore.

Die Bühne harrte indessen größerer Aufgaben. Ackermann hatte die Hamburger Künstlerschar nicht zusammenhalten können, als Nachteil erwies das sich schließlich nicht. Die hervorragenden Kräfte, die sich, Ekhof an der Spitze, abgesondert hatten, bildeten unter der Führung des ehemaligen Kaufmanns Seyler eine nach ihm sich nennende Gesellschaft. Aus Nordwestdeutschland kam die Truppe nach Weimar, das drei Jahre lang ihr Standquartier blieb, bis ein Schloßbrand sie vertrieb; die Wanderzeit war dennoch für ihren Hauptstamm zu Ende — der bildete, nachdem Seyler mit einem Teil der Mitglieder sich getrennt hatte, das Gothaer Hoftheater (1775—79). Ekhof war bis zu seinem Tode (1778) der schauspielerische Leiter und sah um sich ein junges Geschlecht heraufkommen, dessen Namen mit dem Aufstieg des deutschen Dramas zur Höhe eng verknüpft sein sollten. Iffland, Beck und Beil, die künftigen Stützen des Mannheimer Nationaltheaters, machten hier ihre Lehrjahre durch. Gleichzeitig gelang es in Hamburg Schröder, das Erbe seines Stiefvaters Ackermann trotz aller Schwierigkeiten zu behaupten und zu befestigen; auch er konnte, nachdem er in hartnäckigem Kampf endlich Fasten- und Adventswochen für das Theater frei bekommen hatte, auf die Wanderfahrten verzichten. Was also 1767/8 mißlungen war, gelang jetzt in Gotha durch die Unterstützung des Hofes und in Hamburg durch den Rückhalt an einer volkreichen, wohlhabenden Stadt: es gab nun stehende Theater und damit die Möglichkeit, ja den Zwang, den Spielplan den Ansprüchen eines ständigen, eines großenteils gebildeten Zuschauerkreises anzupassen.

Das Theater ist gern konservativ. Wenn die Alexandrinertragödie, die im Spielplan der „Entreprise" so breiten Raum eingenommen hatte, sichtlich zurücktrat, so traute man immer noch auf die Wirkung der französischen Schau- und Lustspiele. So erklärt sich der starke Einfluß, den sowohl in seinem Wohnort Gotha wie bei dem befreundeten Schröder Friedrich Wilhelm Gotter (1746—97) ausübte. Als vorsichtiger Vermittler hätte er gern das bewährte Alte der neuen Zeit angepaßt, seine dichterische Gabe war aber nicht groß genug, daß er wirklich, wie er meinte im Sinne Lessings, die klassizistische Tragödie hätte erneuern können. Das war dem reifen Goethe vorbehalten; Gotter mußte sich begnügen, in dem bürgerlichen Schauspiel „Marianne" (1775), das zu den meistaufgeführten Stücken der Zeit gehört, und in einer Reihe von Lustspielen, nach französischen Vorlagen klug und geschmackvoll bearbeitet, Iffland und Kotzebue die Wege zu bereiten, und auch hier blieb ihm schließlich Enttäuschung nicht erspart. 1782 mußte er von Dalberg das „abschreckende Urteil" hören, daß Bearbeitungen französischer Lustspiele dem Publikum nicht mehr gefallen wollten.

Das bürgerliche Trauerspiel alter Art war überlebt; niemals zeigte es sich deutlicher, als wenn Weiße Shakespeares „Romeo und Julia" (1768) nach

seinen Grundsätzen herrichtete. Aus der Liebestragödie wurde ein Zusammenstoß zwischen Vater und Tochter im Hause „von Capellet“; der Erfolg konnte nur so lange stark sein, als man es erträglich fand, daß ein Liebender das Anerbieten der Gattin, ihm in Männerkleidern zu folgen, aus Schicklichkeitsgründen zurückweist und dazu fragt: „Ist der Stand einer geprüften Zärtlichkeit nicht die höchste Würde einer liebenden Frau?“ Entsprechend drückte die „Othello“-Bearbeitung des Gießener Professors Schmid mit der Verwandlung des Mohren in einen „Venetianer geringer Herkunft“ die Leidenschaftstragödie auf das bürgerliche Maß herab; der Versuch, Shakespeare so zu modernisieren und zugleich den Zusammenhang mit der Überlieferung aufrecht zu erhalten, mochte gut gemeint sein, nur war die Frage vergessen, ob der alte Schlauch den jungen Wein selbst in sorglicher Verdünnung vertrüge.

Kaum wird man das schlagender ausdrücken können als der kluge Helfrich Peter Sturz (1736—79); er leugnete klipp und klar, daß für das zeitgenössische Trauerspiel „dichterische Kraft ein Requisit“ sei, neue Stärke könne ihm erst der Einfluß des dichterischen Genies geben. Das bürgerliche Trauerspiel dürfe nicht bloß rühren, es müsse auch „malen“, das heißt doch wohl ein Gesamtbild seiner Menschen und ihrer Beziehungen geben, wobei wie in der Natur in das Unglück einer Familie ein „drolliger Charakter“ eingeflochten sein könne. Man sieht, das will auf die Forderung individueller Menschen statt feststehender Rollen hinaus, und Sturz machte in seiner „Julie“ (1767) in der Tat die „komische Wildheit“ eines Oheims, der die Gefühle seiner Nichte als ehemaliger Hauptmann kommandieren will wie einst seine Rekruten, zum tragischen Motiv. Das ist weiter nichts als das alte Thema der Tochter, deren Neigung sich dem Willen des Vaters nicht fügt; die Neuerung aber macht den tragischen Ausgang von einer Reihe von Zufällen und Unbegreiflichkeiten abhängig, die bei einem so guten Kopf wie Sturz zeigen, wie bescheiden die Anforderungen an dramatische Technik im Jahre der „Minna“ und der Dramaturgie immer noch waren. Trotzdem macht das Streben, die Natur ganz zu geben und den Kreis der Wirkungen zu erweitern, „Julie“ zu einem Vorläufer des Sturmes und Dranges.

Das neue Drama konnte weder eine Anpassung Shakespeares an die Welt der „Miß Sara Sampson“ sein noch war Befriedigung zu hoffen, wenn man versuchte, die Konflikte des genre sérieux mit Mitteln darzustellen, die man für shakespearisch hielt. Der Geist des Briten, der den rechten Dramatiker erfüllen sollte, forderte auch einen neuen Inhalt: das Drama erhielt ihn durch die Geistesbewegung, die sich an den Namen Rousseau knüpft. Der Zufriedenheit der Aufklärung hatte der Genfer seine Lehre entgegengesetzt, daß die Fortschritte der Zivilisation dem Glück und der Sittlichkeit der Menschen durchaus

nicht förderlich seien; entartet nannte er den Zustand einer Gesellschaft, deren Satzungen die ursprüngliche Natur fesselten, umbogen, verfälschten: Rettung war nur in der Abkehr und Umkehr, die Kraft der Erneuerung war dort zu suchen, wo die Gesellschaft noch nicht ihre Macht ausübte, im Leben des Volkes, des Kindes. Dann war aber der Hochmut, mit dem die Träger der gesellschaftlichen Ordnung auf die unteren Schichten, mit dem die Gelehrten und Gebildeten auf die Kinder der Natur herabblickten, gar nicht am Platze; die Ungleichheit der Stände war erst von der Kultur geschaffen worden, den äußeren Vorteil und inneren Schaden trugen die oberen Schichten: jetzt erschien als soziales und politisches Unrecht, was bisher als selbstverständlich bestehende Ordnung gegolten hatte. Natur war aber nicht nur außerhalb des Menschen, sie redete auch in seinem Innern im unverfälschten Gefühl des einzelnen, man mußte ihr nur ihre Sprache lassen, eben jetzt war sie mit unerhörter Gewalt in Rousseaus Roman La nouvelle Héloïse (1761) erklungen. Und hier begegnete sich die Botschaft des Propheten mit der Genielehre, auch diese rief fort von dem durch die Vorschrift als Kunst Geltenden zu dem schöpferischen Gefühl, sie entband den einzelnen von der Regel und gab ihm das Recht, ein Original zu sein. Wenn die Gesellschaft ihm das verwehrte, so mochte er ihr den Rücken wenden: was für dichterische Kräfte im Volke schlummerten, das lehrten die Gedichte Ossians, die Macpherson seit 1760 veröffentlichte, oder die Balladen in Percys Sammlung (1765) und allen voran der Sohn der Natur, Shakespeare.

In Deutschland war der Boden für Rousseaus Gedanken gut vorbereitet. Ein öffentliches politisches Leben fehlte, die Folge der staatlichen Zerrissenheit war eine kleinbürgerliche Enge der Verhältnisse, die drückend von allen empfunden wurde, deren Sinn sich nicht in ein genügsames Stilleben fügen wollte; der Unterschied der Stände war nirgends schroffer als wo auf beschränktem Raum sich die Ansprüche des heraufkommenden Bürgertums mit den ererbten Vorrechten des Adels begegneten und über beiden die Macht des unumschränkten Fürstentums waltete, das aber immerhin den Adel für seine verlorene Macht durch um so strenger gewahrte Vorrechte entschädigte. Wer sich aber selbst unterdrückt fühlt, der ist geneigt, nicht nur für sich die Menschenrechte zu fordern, und dabei brauchte politisches Gebiet gar nicht berührt zu werden: die unbeschränkte väterliche Gewalt schuf in der Familie genug Opfer der Verhältnisse, hier standen sich auf allerengstem Raum Herkommen und Gefühlsanspruch gegenüber. Auch die Aufklärung hatte diese Gegensätze gesehen, aber im Vertrauen auf die überlegene Vernunft der Berufenen dem Ausgleich das Wort geredet, das junge Geschlecht war tragisch gestimmt. Darum genügte ihm auch nicht Wielands heitere Lebensweisheit, obwohl sie sich gegenüber dem gräm-

lichen Gebot der Philosophie und Moral auf Recht und Macht der natürlichen Sinnlichkeit berief; was Wieland Gefühl und Natur nannte, war schließlich wieder vernünftige Einsicht, die goldene Mittelstraße, jetzt handelte es sich darum, ernst zu machen, nicht die Natur als vernünftig zu erweisen, sondern Ehrfurcht vor ihr zu erwecken, wo und in welcher Form sie sich auch offenbaren mochte.

Wie als Kritiker (vgl. S. 380) steht auch als Dichter am Beginn der neuen Zeit Heinrich Wilhelm von Gerstenberg (1737—1823), er selbst ein Beispiel für den Wandel in der Stimmung der Gebildeten. Als Anakreontiker hatte er begonnen, als wäre er ein Bruder der Gleim und Weiße, Klopstocks Bardenbegeisterung nahm er in Skaldengesängen auf, und jetzt erbat er sich für sein Drama „Ugolino" (1767, gedr. 68) Lessings Rat. Das bedeutet, daß er in der dramatischen Form zu der Überlieferung stehen wollte; in der Tat erfüllt er streng die Forderungen der Regeln und zwar im Lessingschen Geiste. Die Gesamtwirkung des schauerlichen Vorgangs — es handelt sich um den aus Dantes Inferno bekannten Hungertod des Grafen Gherardesca und seiner Söhne im Gefängnis zu Pisa — ist an die eine „stürmische Nacht", das eine „schwacherleuchtete Zimmer im Turm" gebunden; jede Erweiterung des Rahmens hätte dem Dichter etwas von dem unheimlich Zwingenden geraubt, durch das sein Nachtstück sich des Lesers bemächtigt. Auch die Sprache bedeutete nicht unbedingt einen Bruch mit der Vergangenheit, obwohl die Kritik sie „zu geblümt" fand und Weiße sich sogar zu einem: „Nein, das ist zu toll shakespearisiert" aufschwang. Damit war Gerstenbergs Pathos gemeint, in dem wir heute oft genug den Ton des jungen Schiller vorklingen hören und das sich dabei mit einem gehörigen Zusatz Lessingscher Bewußtheit und Zuspitzung vertragen muß. Die Quellen dieser Sprache sprangen aber viel mehr in der Bibel und bei Ossian als bei Shakespeare; diese Menschen sollten mit ihren abgebrochenen Ausrufen, ihren Ausbrüchen leidenschaftlichen Gefühls, ihrem Wühlen in gräßlichen Vorstellungen die Sprache der Natur reden — der fessellos dahinströmende Ausdruck der Empfindungen erweckte damals die Erinnerung an Shakespeare, der ja auch „Natur" war.

Wirklich shakespearisch war der Inhalt gemeint; das Drama war ganz darauf gestellt, die Gefühle seiner Personen in einer einzigartigen Lage auszuschöpfen. Entsprechend der Auffassung des Kritikers von „Lear" und „Hamlet" als kühn entworfenen Bildern des „idealischen und animalischen Lebens" galt es hier, alle Regungen zu offenbaren, die das Herz des Vaters und dreier im Alter sorgsam abgestufter Söhne erfüllen mußten: Liebe und Haß, Trotz und Verzweiflung, Rachedurst und menschliche Furcht vor den Qualen des Endes, das alles auf den Gipfel getrieben durch den nagenden Hunger mit seinen Fieber-

phantasien und ihrer Enttäuschung durch die Wirklichkeit. Ein Nachtbild menschlicher Not, eine bewußte Absage an die aristotelische Forderung, daß der Tragiker nicht unverschuldete Leiden darstellen solle (denn Ugolinos Söhne haben sich keiner Schuld anzuklagen): das war nur auf Grund der Überzeugung möglich, daß durch Shakespeares Drama der Kreis der Stoffe, wie ihn die Poetik gezogen hatte, ein für allemal gesprengt war.

So konnte Gerstenberg seine Dichtung gegen Lessings Bedenken mit der Wahrheit des Lebens verteidigen, die Kunst des Dramatikers sollte deshalb nicht zu kurz kommen. Durch den Gegensatz der Charaktere, durch Ausnützung aller Möglichkeiten, die sich für eine solche Lage bieten, erhielt der Vorgang, der eigentlich das Gegenteil einer Handlung war, Bewegung; dem Niederdrückenden des Stoffes trat das Erhebende von Naturen entgegen, die übermenschliches Leid groß tragen und im Unglück wachsen. Lessing gab zu, daß seine Rührung mehr als einmal durch das Erstaunen über die Kunst des Dichters unterbrochen worden sei; wenn schon der kühle Kritiker sich dem Eindruck der gefühlsberauschten Sprache, dem Banne eines das Mitgefühl aufrüttelnden Erlebens nicht entziehen konnte, so werden wir ermessen können, wie das Drama bei der nach großen Eindrücken begehrenden Jugend aufgenommen wurde. Hier wirkte besonders das Kraftpathos als Sprache unverbrauchter, starker Menschen; der Gegensatz ihrer tatendürstenden Leidenschaft zu den Kerkermauern war sinnbildlich für die ungestüme Sehnsucht von Jünglingen, die sich bewähren wollten und überall auf die Schranken des Herkommens trafen. Ein Heldengeschlecht ging zu Grunde, der Vater im grauen Haar, der jüngste Sohn noch ein Kind: immer wieder sollte in den Dramen des nächsten Jahrzehnts diese der Rousseaustimmung und ihrer Ehrfurcht vor den sichtbaren Zeichen des Werdens und Vergehens in der Natur entsprechende Betonung der kindlichen Einfalt und der Würde des Alters wiederkehren. Kein Wunder, daß ein so typischer Vertreter des jungen Geschlechts wie K. Ph. Moritz, der Verfasser des „Anton Reiser“, sich seine Pfennige zusammensparte, um des „Ugolino“ habhaft zu werden, und dann über dem Buche Essen und Trinken vergaß. Das Theater versagte sich freilich dem Werke, dessen Nervenerschütterungen kein Publikum gewachsen gewesen wäre — wir wissen nur von einer vereinzelten Aufführung durch den Theaterprinzipal Döbbelin in Berlin und später nochmals in Königsberg.

Daß am Anfang des „Sturmes und Dranges“ ein Drama steht, zeugt für den dramatischen Geist der neuen Zeit, mit dem Theater hatte das allerdings nichts zu tun. Gerstenberg hatte sich seiner Form gefügt und eigentlich nur gezeigt, daß der neue Inhalt auf der Bühne unmöglich war — lohnte es da eigentlich, sich dem Zwang altersgrauer Vorschriften zu beugen? Denn wenn Genie haben original sein bedeutete, so hatte das Genie ein Recht, nicht nach den

Bedingungen zu fragen, die bisher für eine Gattung gegolten hatten. Die Sehnsucht ging nach einem deutschen Drama, das zugleich dem Schaffenden die Möglichkeit geben sollte, sein bewegtes Inneres zu offenbaren; gewiß war die Herrschaft der Franzosen erschüttert, aber war nicht ein anderer Gesetzeszwang an ihre Stelle getreten? Bald sollte Lenz über den Kunstrichter im „großen Bart" spotten, bald Klinger im „Leidenden Weibe" den Träger seiner Gedanken vor Homers und Shakespeares Bilder stellen und ihn ausrufen lassen: „Ich will kein Buch mehr ansehen. Wenn sie doch dächten, daß es nichts ist mit ihrem Tun, daß Nebel ist und sein muß um ihr Gehirn" — mögen große Leute reden, warum Laokoon den Mund auftue, ach, hätte Lessing lieber vor ihm gestanden „mit dem innigsten Gefühl"!

Was wollte da die Welt der Bretter und bemalten Leinwand mit ihren Ansprüchen? War es nicht unleidlich handwerksmäßig, um ihretwillen innere Gesichte in eine Form zu zwingen, die ihnen nicht natürlich war? Mochte für die Bühne arbeiten, wer wollte: dessen Sache war es nun freilich, so meinte der junge Goethe, Wirkung der Fernmalerei, der Lichter, Schminke, Glanzleinwand und Flittern zu studieren; nur sollte er dann nicht von Natur sprechen. Und hier wirkte das Beispiel Shakespeares: fern lag diesen Jünglingen der Gedanke, daß er ein Theaterdichter gewesen sei, nur die Bühne ihrer Zeit sahen sie vor sich, und auf die paßte er nicht. Daher ergriff er sie rein als Dichter, nur in der Phantasie sahen sie seine Gestalten sich bewegen; das Bild des „schönen Raritätenkastens" fand Goethe in seiner Rede zum Shakespearestag (1771), „in dem die Geschichte der Welt vor unsern Augen an dem unsichtbaren Faden der Zeit vorbeiwallt".

Mit der Geschichte der Welt konnte nicht irgendeine Geschichtsklitterung gemeint sein, sondern großes, bedeutsames Geschehen. Wenn die Genies bereit waren, die künstliche Form, das „Regulbuch", über Bord zu werfen, wenn Goethe es im Grunde für besser erklärte, „ein verworrenes Stück zu machen als ein kaltes", so war ihm das Chaos doch nur die Mutter einer neuen Ordnung. Dem Gefühl sollte sich eine „innere Form" offenbaren als das „Glas, wodurch wir die heiligen Strahlen der verbreiteten Natur an das Herz des Menschen zum Feuerblick sammeln". Freilich, wie gab der Dichter seinem Werk die innere Form? Goethe wies an das Gefühl, das sich nicht erjagen lasse; wenn aber das Vorbild des Dramas Shakespeare war, wenn es nach seinem Beispiel die Geschichte der Welt vor uns abrollen lassen sollte, so mußte der Gedanke auf die Träger des Weltgeschehens gehen, auf die großen Menschen: in ihnen offenbarten sich Macht und Kraft der Menschennatur. Darum verkündeten Lenzens „Anmerkungen übers Theater" die eine Einheit, die gefühlt werden muß, aber nicht klassifiziert werden kann: nicht mehr in eine gegebene Fabel muß die tra-

gische Hauptperson hineinpassen wie ein „Schiffstau in ein Nadelöhr", solche Fabeln sei man satt. „Bei uns ist's die Reihe der Handlungen, die wie Donnerschläge aufeinander folgen, eine die andre stützen und heben, in ein großes Ganze zusammenfließen müssen (Goethes Geschichte der Welt am unsichtbaren Faden der Zeit!), das hernach nichts mehr und nichts minder ausmacht, als die Hauptperson, wie sie in der ganzen Gruppe ihrer Mithändler hervorsticht. Bei uns also fabula est una si circa unum sit" — Aristoteles hatte das Gegenteil gesagt. Das Wesen des Dramas beruhte demnach auf dem Geschicke des großen Einzelnen, des „Kerls", wie man bald sagte.

Im Mittelpunkt der dramatischen Pläne, die im Kopf Johann Wolfg. Goethes (1749—1832) gärten, stand allemal der Titan — Cäsar, Mohammed, Prometheus, Faust — und als 1773 das Drama erschien, das Herder angekündigt hatte, „Götz von Berlichingen", da wirkte es zunächst als die Darstellung eines „Kerls", als die Erfüllung all des Sehnens nach großer, aus dem Gefühl hervorquellender Dichtung, als ein Bild der Geschichte der Welt, zusammengefaßt im Schicksal eines für die Behauptung seines Wesens lebenden und sterbenden Charakters. Der deutsche Shakespeare schien wirklich gekommen, und ganz anders als früher bei solchen Vergleichen lag der Ton auf deutsch; denn das war klar: nimmer hätte ein Götz aus fremder Feder fließen können, diese Gestalten waren, mit einer Ausnahme höchstens, deutsch und nur deutsch. Der Einfluß Shakespeares war in der Form mit Händen zu greifen, auch Adelheid, die schöne Dämonin, gehörte als Schwester zu einer Königin Margarete, Cleopatra, Lady Macbeth, im Gehalt konnte aber von einer Nachahmung gar keine Rede sein: frank und frei bekannte sich das Genie zum Genie, das es geweckt hatte, aber es ging seine eigenen Wege.

Die Träger von Shakespeares Historien waren die Könige und Großen Englands gewesen; das Volk erschien als das Werkzeug ihrer politischen Pläne, heroisch, wenn es dem Sieger von Azincourt folgt, ein Pöbelhaufe, wenn es sein Geschick in die eigene Hand nimmt, im ganzen eine Masse, die dazu da ist, beherrscht zu werden. Das entsprach nicht mehr dem Gefühl der Zeit Rousseaus: bei Goethe ist Götz ein Hort der Schwachen und Bedrängten, kein politischer Führer, sondern ein kleiner Ritter, der nur er selber sein will. Ein großer Einzelner ist er, aber nicht im Sinn der shakespearischen Helden, sondern als Vertreter der besten Eigenschaften seines Volkes: darum umgibt ihn die Schar der schlichten Getreuen, darum sehen wir ihn beim Tanz unter der Dorflinde, und wenn er an die Spitze der Bauernhaufen tritt, will er sie nicht seinen Zielen dienstbar machen, sondern der gemeinen Sache dienen. So handelt er stets nach dem Gebot seines Inneren, also als Freier, während die Großen der Erde, Bischof und Kaiser, dem Zwang der Verhältnisse folgen. Die geistigen

Mächte der Zeit sind in das Bild eingefügt: an der bischöflichen Tafel sitzen die Vertreter des volksfremden römischen Rechts, für die Stimmung der Reformation zeugt ein schlichter Mönch — wir ahnen nur, daß hinter Bruder Martin sich der künftige Held deutschen Glaubens birgt. Dem staatlosen Volke wäre eine Historie shakespearischen Gepräges fremd geblieben, hier fühlte man sich von heimischer Luft umfangen; die Vergangenheit wurde lebendig, und man wurde sich bewußt, daß ihre Kräfte noch im eigenen Dasein an den Tag wollten.

Das geschah aber in der Auffassung, die man von ihnen durch Rousseau gewonnen hatte. Nicht nur im Gespräch Götzens mit seinem Sohn liegt der Einfluß des Genfers offen da, die ganze Handlung ist von seinem Standpunkt gesehen. Hier die Zivilisation des Bamberger Hofes, dort die Kraft und Schlichtheit des natürlichen Menschen; hier Politik, dort Recht und Geradheit. Zwischen beiden ist Fehde ohne Ausgleich: Weislingen, der Götzens Jugend geteilt hat, der zu ihm bewundernd aufschaut, kann ihm nicht die Treue halten, weil ihn Ehrgeiz, Pracht und süße Lockung einer verderbten Welt vergiften; Götz selbst geht in hoffnungslosem Kampfe zugrunde, weil die Zeit der Freiheit vorbei ist. Der Sterbende fühlt, daß er sich überlebt hat: „Es kommen die Zeiten des Betrugs, es ist ihm Freiheit gegeben. Die Nichtswürdigen werden regieren mit List, und der Edle wird in ihre Netze fallen." Das entsprach der Stimmung, mit der man auf die Vergangenheit sah: da waren Stärke und Treue in Freiheit gediehen; inzwischen hatte man es in Bildung und künstlichen Formen herrlich weit gebracht, aber auch schweren Preis dafür gezahlt. Doch der Weg zur Natur war zurückzufinden, wenn man sich auf die Stimme des eigenen Ich besann, und darum stimmte die deutsche Mitwelt, vor allem die Jugend, ein in den letzten Ruf des Mannes mit der eisernen Hand: „Freiheit! Freiheit!"

An den Leser wandte sich das Schauspiel, aber sein Verfasser hatte sein 1771 für die Shakespeare-Gedenkrede geprägtes Wort vom Guck- oder Raritätenkasten nicht vergessen, die Bilder, die er zeigte, sollten dem innern Auge lebendig werden; darum war es nicht bloße Nachahmung einer shakespearischen Äußerlichkeit, wenn er die Handlung in manchmal winzigen Szenensplittern darbot. Er sah seine Gestalten nicht losgelöst von ihrer Welt, sondern als einen Teil von ihr, die Handlung war nicht bloß eine Kette von Ereignissen, sondern letzten Endes die Geschichte einer Welt, bezogen auf den großen Mann, der im Mittelpunkt des Geschehens stand. Darum gehörte mehr dazu als die Szenen, die er selbst beherrschte, es mußte auch für Wirtshausstube und bischöfliche Tafel Platz sein, für Reichsexekutionskorps und Zigeunerlager. Auch durften nicht nur die eine Person und allenfalls die Gegner herausgearbeitet

werden, die Kleinen von den Seinen beanspruchten ihren Platz, waren sie doch Kerle wie er, wenn schon nicht in seinem Ausmaß. Daß sich die wimmelnde Welt dennoch zu einem Ganzen ordnete, daß die Szenlein nicht die Kraft der Szenen erstickten, das ist die dramatische Leistung; wir empfinden sie, auch wenn wir wohl ahnen, daß der eigentliche Dramatiker anders verfahren wäre. Es handelt sich mehr um eine epische Entwicklung als um einen dramatischen Kampf — Lessing dachte an Götz, wenn er von dem Dichter sprach, der „den Lebenslauf eines Mannes in Dialogen bringt und das Ding für ein Drama ausschreit". Aber wie lebendig waren die einzelnen Szenen, wie blut- und kraftvoll die Gestalten, wie ging diese Sprache, das schlichte und derbe Deutsch zum Herzen — so mußten sie reden, diese Männer und Frauen der Vorzeit, und so wünschte man sie auch auf den Brettern verkörpert zu sehen.

Ein wenig war der Dichter immerhin schon diesem Wunsche entgegengekommen — die erste Fassung „Geschichte Gottfriedens von Berlichingen dramatisiert" (1771) hatte durch ihren Titel sich offen als Umsetzung eines epischen Stoffes in Dialogform bekannt. Da hatte Herder freilich den Freund gescholten: „Shakespeare hat Euch ganz verdorben" — nun, das konnte nicht wohl von dem großen Dramatiker, sondern von der Verpflanzung seiner Kunstform auf deutschen Boden gelten, und daran war Herder nicht ganz schuldlos. Sein Shakespeareaufsatz (vgl. S. 382) läßt ahnen, welches der Inhalt seiner Gespräche mit dem jungen Goethe gewesen ist, und da gilt seine beste Beredsamkeit der Rechtfertigung der freien Herrschaft des Dichters über Raum und Zeit. Aber wo das „Herz" seiner Untersuchung anfangen sollte, „wie, auf welche Kunst und Schöpferweise Shakespeare eine elende Romanze, Novelle und Fabelhistorie zu solch einem lebendigen Ganzen habe dichten können? Was für Gesetze unsrer ... dramatischen Kunst in jedem seiner Schritte und Kunstgriffe" lägen, da gerade hatte der Feuergeist nicht mehr als „einen Wink" gehabt und erklärt: „am Ende bleibt doch jedes Stück und muß bleiben — was es ist: Historie! Helden- und Staatsaktion mittlerer Zeiten (d. h. des Mittelalters) oder ... ein völliges Größe habende Ereignis einer Weltbegebenheit, eines menschlichen Schicksals".

Diese Begriffsbestimmung hätte am Ende auch die „Geschichte Gottfriedens" erfüllt, „Götz von Berlichingen" trug aber mit einigem Recht die Bezeichnung Schauspiel. Ziel der Umarbeitung war nach Goethes späterer Aussage, die Einheit der Handlung besser zu wahren und dem Werk immer mehr geschichtlichen und nationalen Gehalt zu geben. Vollständig erreichbar war das erste, im engeren Sinn dramatische Ziel nicht, aber die neue Fassung kam doch der Bühne so weit entgegen, daß schon im April 1774 in Berlin eine Aufführung gewagt wurde und eine Reihe deutscher Städte dem Beispiel folgte. Freilich

wirkte da wesentlich der stoffliche Reiz, wollte doch ein Buchhändler am liebsten gleich ein Dutzend Stücke wie den Götz beim Verfasser bestellen. Auch auf der Bühne rasselte der größte Teil der Ritterstücke nur mit Götzens Harnisch, aber der gebildeten Jugend erschien das Drama so sehr als unmittelbare Wiedergabe der inneren Gesichte des mit dem Herzen schaffenden Dichters, daß die Genies es als ihr gutes Recht ansahen, ebenso zu shakespearisieren wie der Doktor Goethe in Frankfurt. Die Folge war, daß abermals, wie im 16. und im 17. Jahrhundert und dennoch in ganz andrem Sinn, ein literarisches Drama sich dem Bühnendrama entgegenstellte.

Vom Verfasser des „Götz" gilt das am wenigsten. Zwar dachte er, froh des jungen Ruhms, daran, auf der betretenen Bahn fortzufahren und „von diesem Wendepunkte der deutschen Geschichte sich vor- und rückwärts zu bewegen und die Hauptereignisse im gleichen Sinne zu bearbeiten", aber es blieb beim Planen. Mahnend stand vor ihm die Gestalt Lessings; schon 1773 dachte er an „ein Drama fürs Aufführen, damit die Kerls sehen, daß nur an mir liegt, Regeln zu beobachten und Sittlichkeit, Empfindsamkeit darzustellen", und in der Tat sind sowohl „Clavigo" (1774) wie „Stella" (1776) ohne weiteres aufführbar, sind auch schon im Jahr des Erscheinens aufgeführt worden. Sie kehren zur gewohnten Form zurück, der Inhalt ist neu. Der bürgerliche Stand der Personen ist gleichgültig, es handelt sich um Leidenschaftskonflikte, und sie werden nicht mit den Maßen der geltenden Moral gemessen. Clavigo hat nicht nur gegen Marie, sondern gegen sich selbst eine Pflicht; was Carlos ihm sagt, sind die Worte eines aufrichtigen, weltklugen Freundes, keines Bösewichts; aber es ist Clavigos Fluch, daß er kein ganzer Mann, sondern ein zwischen den Pflichten schwankender Schwächling ist. Bei „Stella" braucht man sich nur zu erinnern, wie sich in „Miß Sara Sampson" der leichtsinnige Liebhaber im Gegensatz zur bürgerlichen Moral fühlt, um zu ermessen, wie fern dieser Gesichtspunkt dem „Schauspiel für Liebende" bleibt; der Ausweg der ersten Ausgabe aus dieser Not war daher nur für dies Drama möglich — mit den Gesetzen der anerkannten Moral hatte er so wenig zu tun, daß er gründlich mißverstanden wurde. Goethe ersetzte ihn später durch den tragischen Ausgang, aber zu ihm stimmte die Gesamthaltung des Dramas wenig.

Leider war beiden Stücken ein Einfluß auf die Entwicklung kaum beschieden, sie enttäuschten die Erwartungen, die man von dem Dichter des „Götz" gehegt hatte. Das Durchschnittspublikum vermißte beim „Clavigo", obwohl die Aufführung Erfolg hatte, den stofflichen Reiz, an „Stella" nahm man sittlichen Anstoß, brachte es doch der Hauptpastor Goeze in Hamburg dahin, daß Schröder das Drama vom Spielplan absetzte. Wenigstens fand die Jugend hier Töne erregten Gefühls, Fernando hat in seinem unruhigen Tatendrang,

seiner Herrschaft über Frauenherzen Züge, wie man sie vom Helden eines Geniedramas erwartete, und das ergab zusammen mit der leidenschaftlichen Wertherstimmung einen literarischen Erfolg; über Clavigo aber sprach Schubart den Zeitgenossen aus dem Herzen, als er dem Dichter des „Götz“ diesen französischen Stoff vorhielt und in dem Zurückbleiben hinter dem Erstling die Strafe der verlassenen deutschen Muse sehen wollte.

So spielte der Dramatiker Goethe in den siebziger Jahren nicht die Rolle, die man erwartet hatte; es ist bezeichnend, daß man zunächst ihn als den Verfasser des einen oder andern anonymen Sturm- und Drangdramas nannte, dessen wirklicher Vater mit ihm nur die Jugend und die Freude am kühnen, die Regeln beiseite setzenden Schaffen gemein hatte. Die Hoffnung, daß er der Zeit noch ein großes dramatisches Werk schenken würde, trog — erst ein Jahrhundert später trat aus der Verborgenheit das Drama hervor, das die Krone des Sturmes und Dranges ist, jene 1887 entdeckten Szenen, die wir den „Urfaust“ nennen und die das Gretchendrama in sich schließen. Hier war die Höhe dessen erreicht, was sich die Jugend träumte: ein urdeutscher Stoff, geschöpft aus den „mittleren Zeiten“, sein Träger einer, der in titanischem Überdruß an allem, was der Menge genügt, ein Brecher der Satzungen wird. Aber der Sinn des deutschen Übermenschen geht nicht wie der seiner englischen Vorgänger auf äußere Macht, nur gestreift werden „Ehr' und Herrlichkeit der Welt“ — wie fern lagen sie den Söhnen des staatlosen Deutschland, den Schülern Rousseaus! Der Erkenntnistrieb nach dem, „was die Welt im innersten zusammenhält“, beschwört den Erdgeist, und in mächtiger Erscheinung offenbaren sich Kern und Kraft alles schaffenden Lebens der Natur. Die sind freilich nicht zu begreifen: in Wagner erscheint der Rationalist mit seinem Stolz auf den Fortschritt der Wissenschaft — das Bekenntnis des Freundes Herders sind die paar Worte: „Mein Herr Magister, hab' er Kraft!“. Faust aber will nicht mehr erkennen, er will schauen und fühlen, und diese Sehnsucht führt ihn hinein in die Gretchentragödie.

Sie ist im „Urfaust“ so gut wie abgeschlossen — ihrer Gattung nach ein bürgerliches Trauerspiel, aber wer denkt an die Gattung! Ihr Bereich ist nicht mehr der Stand, sondern die natürlichen Beziehungen zwischen Mann und Weib. Was geschieht, ist fast alltäglich („sie ist die erste nicht“), aber die gottgegebene Leidenschaft macht es zum Schicksal. Einem Faust ist es nicht bestimmt, bei dem schlichten Mädchen seiner Lebensfahrt Ziel zu finden, sie aber weiß nur eins: was sie in ihr Los trieb, „Gott, war so gut! Gott, war so lieb!“, und doch war es Übertretung der Satzung, stürzt sie in Not und Verzweiflung, als ob nicht das erste Opfer „in seiner windenden Todesnot genug tat für die Schuld aller übrigen vor den Augen des Ewigen!“ Das ist

die Rousseausche Kluft zwischen Natur und Gesetz, von einem Dichter an einem Schicksal empfunden — so erhob Goethe das bürgerliche Trauerspiel zur Menschheitsdichtung.

Die dramatische Form ist grundsätzlich die Form des „Götz", aber „Faustens Lebenslauf dramatisiert" hätte kaum auf der ersten Seite gestanden, dafür hebt die Handlung zu entschieden mit einem großen Wendepunkt an. Sie mag darauf berechnet sein, weiterhin aus dem neuen Lebenslauf einzelne Teile herauszuheben, tatsächlich schließt sich aber die zweite Hälfte des Bruchstücks zu einem Drama zusammen: es ist, als kristallisiere sich aus dem epischen Stoff dramatische Form heraus. Die freie szenische Bewegung verfällt nicht mehr in Zersplitterung, wenigstens nicht so, daß jemand das Vorbild Shakespeares als bestimmend für den Dichter ansehen könnte. Das heißt: dem „Urfaust" sitzt sein Kleid selbstverständlicher als dem „Götz", und dazu trägt auch bei, daß Goethe zum Verse gegriffen hat und zwar zum altheimischen vierhebigen gereimten, dem Knittelvers. Der schmiegt sich wunderbar allen Stimmungen an, gibt die höchste Gewalt der Leidenschaft wie den Spott Mephistos her, ist derb und schwungvoll. Aber die Kerkerszene (von Unwichtigerem abgesehen) mit der furchtbarsten Seelennot, die Mann und Weib kennen mögen, duldete für den jungen Goethe nicht die Bindung durch Reim und Rhythmus, hier sollten Verzweiflung und Reue unverhüllt und fessellos in Wahnsinnslauten reden, hier galt es, die Natur zu belauschen und nichts zu sein als der Mund, durch den sie spricht — so entstand die tiefst erschütternde Szene des Sturmes und Dranges, das Zeugnis für den Naturalismus, dessen er fähig war, den aber seine anderen Vertreter niemals in dieser dichterisch und dramatisch vollendeten Art erreichten.

Doch nur wenige Freunde, denen der Dichter einen Einblick in seine Entwürfe gegönnt hatte, kannten dies Meisterstück des neuen Leidenschaftsdramas; die Öffentlichkeit mußte sich ihre Vorstellung von dem, was die Genies als dramatische Kunst ansahen, nach dem „Götz" und nach den Werken des Freundeskreises machen, der den jungen Goethe umgab.

Den genialsten von ihnen, den unglücklichen, im Wahnsinn gestorbenen Livländer Jakob Michael Reinhold Lenz (1751—92) haben wir schon als Gegner der Theorie des Aristoteles kennen gelernt; für den eigenen Gebrauch hatte er sich auch eine Komödientheorie zurechtgemacht, nach der es sich im Lustspiel vor allem um eine Sache handle und der Dichter folglich von den Handlungen auszugehen habe. Diese Begriffsbestimmung ergab sich freilich mehr aus dem Wunsche, daß die Komödie als Widerspiel der Tragödie gattungsgemäß ihr entgegengesetzte Züge haben sollte. In Wirklichkeit ertrug der Anspruch des Genies, sein Bild des Lebens zu geben, keine Einengung durch theoretische

Erwägungen über den Bereich einer Gattung: auch hier waren Schranken, die es niederzureißen galt. Ein „Maler der menschlichen Gesellschaft" wollte Lenz werden, gewiß stand ihm dabei eine Sache, eine soziale Erscheinung, im Mittelpunkt, und er scheute ihretwegen nicht sehr undramatische theoretische Gespräche; aber was seine Stücke lebendig macht, sind seine Menschen. Als Kerle sieht er sie freilich nicht, und daher blieb er der Tragödie fern, sie sind abhängig von Erziehung, Beruf und Stand, jedoch nicht deren Segen soll uns anschaulich werden, nicht Diderots honnête, sondern ihr malhonnête — in dieser Welt ist für Tragödie kein Platz. Aber das Bild kann auch „nicht lachend werden ... daher müssen unsere deutschen Komödienschreiber komisch und tragisch zugleich schreiben, weil das Volk ... ein solcher Mischmasch von Kultur und Rohigkeit, Sittigkeit und Wildheit ist. So erschafft der komische Dichter dem tragischen sein Publikum." Ein Wegbereiter wollte er also sein: „der brave Junge. Leistet er nichts, so hat er doch groß geahndet", hätten nach seinem Wunsche Klopstock, Lessing, Herder von ihm sagen sollen. Dem kommenden Säkulum zu rufen, war sein Ehrgeiz — das ist das letzte Wort seiner Literatursatire „Pandaemonium Germanicum".

Beschieden war ihm, einige Werke zu schaffen, die immer wieder auf eine Jugend, die alte Tafeln brechen wollte, ihren Reiz ausübten und die doch stets wieder zurücktraten, sobald der sich absurd gebärdende Most zum Wein wurde. „Der Hofmeister oder Vorteile der Privaterziehung", „Der neue Menoza" (beide 1774), „Die Soldaten" (1776): sie alle wirken durch die Leidenschaft, mit der die Sache der Natur gegen den Brauch der Gesellschaft geführt wird. Unnatürlich handeln die Eltern, die ihr Fleisch und Blut dem ersten besten anvertrauen, unnatürlich ist die Stellung des Hofmeisters, weil er dem Vorrecht des Menschen, nach seinen Grundsätzen zu leben, entsagt. Unnatürlich ist der Stand der Soldaten, weil er sie zur Ehelosigkeit zwingt und darum zu einer Gefahr für die Familie macht; unnatürlich ist die gesamte Kultur des erleuchteten Europa: der asiatische Prinz im „Menoza" wird an all der übertünchten Höflichkeit derart irre, daß er sein Land mit Mauern umgeben und jeden Europäer erst Quarantäne halten lassen will. Am großen Thema des verführten Mädchens wird das Unheil veranschaulicht: das Opfer der Gesellschaft wird von ihr ausgestoßen und trägt mehr fremde als eigene Schuld — der „Hofmeister" findet noch einen versöhnenden Schluß, in den „Soldaten" wird die Laufbahn der schönen, freilich auch leichtsinnigen Marie Desportes bis ans Ende geführt, es ist beinahe die Dramatisierung von Valentins Monolog im „Faust".

Das alles wurde in einer Fülle schnell wechselnder Augenblicksbilder geboten, der „Hofmeister" hat bei 35 Auftritten 31 Ortsveränderungen, „Die Sol-

daten" bringen es bei 35 Szenen gar auf 34, und „Der neue Menoza" bleibt nicht dahinter zurück. Als revolutionäre Gebärde machte und macht auch diese übershakespearische Willkür ihren Eindruck, tatsächlich verwandelt sie das Nacheinander des Dramas in einen Roman des Nebeneinander, was in den drei sich kaum schneidenden Handlungskreisen des „Hofmeisters" sehr deutlich wird. „Die Soldaten", die wenigstens innerlich geschlossener sind, zeigen, was Lenz beabsichtigte: ein Vorgang sollte in seiner menschlichen und sozialen Bedeutung veranschaulicht werden und zwar nicht nur in seinen inneren und äußeren Zusammenhängen, sondern auch in seinen Wirkungen auf näher und entfernter Beteiligte. Dabei wird der Augenblick förmlich erhascht: schneidet im „Hofmeister" (I 3) der Zwischenvorhang einer Person die Rede ab, weil es genügt, den Ton des beginnenden Gespräches angedeutet zu haben, so gibt es in den „Soldaten" neben Szenen von wenigen Zeilen auch eine von sechs Worten: „Marie fortgelaufen —! Ich bin des Todes" — das ist alles.

Als Vorausnahme des Kinos wirkt das heute, und in der Tat versprach sich Lenz Wirkungen, die an den Anschauungsunterricht des Films erinnern. In einer Niederschrift „Über Götz von Berlichingen" stellt er dem flüchtigen Eindruck des französischen Theaters den lebendigen des deutschen gegenüber. Er mischt sich, ein prometheischer Funken, in „Gesinnungen, Taten und Handlungen hernach" ein, und keine schönere Vorübung zum großen Schauspiel des Lebens in Götzens Sinne kann es geben als „in einem oder andern Zimmer" das Drama unter Freunden aufzuführen. Da braucht's kein Zubehör: „Zwei Flügeltüren zwischen jeder Szene geöffnet und zugeschlossen", und nach ein paar Proben „eingeladen alles, was noch einen lebendigen Odem in sich spürt — das heißt, Kraft, Geist und Leben, um mit Nachdruck zu handeln".

Solch Verfahren wäre bei seinen eigenen Stücken ebenso leicht oder schwer gewesen und hätte sich in Lenzens Sinne ebenso gelohnt, weil sie auch Erziehung zum Handeln sein sollten. Darum gerade trat auch den Zeitgenossen ein „Clavigo" vor diesen Brausedramen zurück: „da schau und lies! Das ist mal ein Werk voll deutscher Kraft und Natur. So mußt dialogieren, die Situationen anlegen, die Charaktere bearbeiten, wenn Du ein ächter Deutscher sein — wenn Du auf die Nachwelt kommen willst." So, als Zeugnis für „die ganze Zauberei des Genies, den vollen Strom der Leidenschaft, deutscher Kraft und Macht", begrüßte Schubart das Drama und nannte es „unsres Shakespeares, des unsterblichen Dr. Goethe" würdig. Auch da, wo man den Genies durchaus nicht freundlich war, gab es einen starken Eindruck: zu den Verkannten zählt Lenz nicht. Daß Schubart bei dem wirren, wirklich außer Rand und Band geratenen „Neuen Menoza" „schier 's Erbrechen" bekam, ist am Ende verständlich; die „Soldaten" wetzten die Scharte aus, damit hatte sich Lenz aber auch

erschöpft. Ein Stück mit dem wunderlichen Titel „Die Freunde machen den Philosophen" (1776) verzichtet zwar auf die Fülle der Szenchen, nähert sich sogar dem Charakterdrama, aber der Dichter selbst empfand sein Werk als „Notarbeit", hoffte später aus diesen „übelzusammenverbundenen Materialien" ein „harmonischeres Ganzes" zu bilden — die Hoffnung täuschte hier wie bei anderen Plänen, deren Bruchstücke nur Zeugnis für ein großes Wollen ablegen.

Der Sturm und Drang war eine Bildungsbewegung — was sollte das Theater mit solchen nach seinen Bedingungen nichts fragenden Werken anfangen? Aber auch in der Welt der Bühne verspürte man etwas von der Sehnsucht nach Naturlauten und schrankenlosem Gefühlsausdruck; die realistische Kunst des großen Schröder reizte eine Gestalt wie der bärbeißige Major von Berg (im „Hofmeister"): wie er die Tochter, die vor der Schande in den Teich flieht, rettet, wie Zorn und Reue sich mit Jubel und angeborener Gutmütigkeit paaren und einen Augenblick zur vollständigen Offenbarung eines Menschen machen, das war eine Aufgabe, wie sie bisher das deutsche Drama noch nicht geboten hatte. Aber obwohl es Schröder gelang, die Zahl der Verwandlungen auf neun herabzusetzen, obwohl natürlich die berüchtigte Selbstverstümmelung des Hofmeisters Läuffer fortfiel, über je eine Aufführung in Hamburg und Berlin brachte es selbst dieser Meister nicht. In Mannheim muß das Stück später mehr Glück gehabt haben, es wurde 1780—91 immerhin elfmal gegeben.

Der Hauptbeweis für die Teilnahme der Bühne am literarischen Drama ist indessen nicht diese Einzelheit, sondern das berühmte Schrödersche Preisausschreiben, das freilich eigentlich keins war, denn um einen Wettbewerb handelte es sich dabei nicht. Die Ankündigung, die der Hamburger Theaterdirektor im „Theatralischen Wochenblatt" (3. III. 1775) erließ, forderte auf, ihm mit oder ohne Nennung des Namens Originale oder Übersetzungen einzureichen. Er wollte also zunächst für seinen Spielplan brauchbare Stücke gewinnen; sehr wesentlich war dabei die Zusicherung eines recht stattlichen Honorars für die Originale, eines annehmbaren für die Übersetzungen, bisher war solche grundsätzliche Regelung nur in Wien (seit 1770) vorhanden. Allzuviel Freude hat Schröder mit seinen „Preisstücken" nicht erlebt; doch seine Auswahl zeigte von vornherein, daß er sich der neuen Richtung nicht verschloß, und so ist der Name des zweiten Hauptvertreters des Sturmes und Dranges mit dem Angebote verknüpft.

Friedrich Maximilian Klinger (1752—1830), Goethes Landsmann und Freund, hatte schon von sich reden gemacht, ehe er ein Drama an Schröder sandte. Der Sohn kleiner Leute hatte in harter Jugend bitter genug den Druck der äußeren Lage, der sozialen Einrichtungen empfinden müssen, und doch fühlte er sich als ein „Kerl", als einer, dem die Natur die Gaben des Körpers und

Geistes in reichem Maße verliehen hatte. Wie zündete da in ihm Rousseaus Lehre, der Émile wurde ihm die frohe Botschaft, und wenn er daran dachte, daß er sein Leben als bescheidner, akademisch gebildeter Schreiber im Dienste der freien Reichsstadt Frankfurt verbringen sollte, dann grauste es ihn: sie sollten ihn nicht „in Tiegel" kriegen. Ehe er aber den Weg ins freie Leben fand, blieb ihm, um sich von all dem Trotz und der Sehnsucht, die in ihm gärten, zu befreien, nichts als die Dichtung. Sie war ihm Mittel zu persönlichem Zweck, und dem Drama wandte er sich zu, weil er hier am unmittelbarsten veranschaulichen konnte, was er liebte und haßte.

War ihm der Inhalt gegeben, so raffte er, um ihm Ausdruck zu schaffen, aus der Literatur zusammen, was ihm irgendwie seiner trotzigen Kraftstimmung zu entsprechen schien. In Goethe verehrte er sein dichterisches und menschliches Ideal; wie hätte er also nicht dem „Götz" seinen „Otto" (1774, gedr. 1775) nachschicken sollen, ein Ritterdrama, dessen Hintergrund aber nicht eine bestimmte Zeit (sie hätte ja Beschränkung bedeutet), sondern eine allgemeine Vorstellung mittelalterlicher Zustände ist. Das hätte eine einheitliche dramatische Handlung erleichtern können, Klinger benützte es, um alles, was in den weiten Rahmen irgendwie hineinpaßte, anzubringen. „Otto" wurde eine wahre Sammlung der Motive des Sturm- und Drangdramas: ein Vater verstößt den edlen Sohn und hegt den schlechten, Bruder steht gegen Bruder, die Kabale vergiftet das Herz des Starken, dazu Belagerung und Gefecht, Verschwörung und statt der Vehme das Inquisitionsgericht, neben der Welt des „Götz" die Shakespeares mit Mördern, einem Wahnsinnigen, dem einsam umherirrenden Herzog. Wie die Handlung das szenische Gefüge, so sprengte der Ausdruck das sprachliche: der Dichter wollte die Natur reden lassen, aber für ihn war sie stets im Zustande wilder Erregung, und so machte er seine Sprache zu etwas, was er für ein Echo von Urlauten halten mochte, was aber manchmal in seiner Abgebrochenheit, seinem leidenschaftlichen Stammeln kaum verständlich, ja unfreiwillig komisch wurde.

„Mach Gedichten und Zeugs; hab vier gute Tage gehabt . . . da ward ein Stück, heißt Leidendes Weib, worin ihr mich finden werdet und Menschengefühl", so kündet er sein zweites Drama an (gedr. 1775). Es ist die Auseinandersetzung mit einem neuen literarischen Anreger, mit Lenz, und sie erfolgt in derselben Weise. Lenzisch ist die Art, wie ein gesellschaftlicher Schaden grell beleuchtet und die Handlung in drei sich kaum berührende Kreise geordnet wird; wieder wird Shakespeare hineingerafft und dazu Lessing: Franz und Julia führen miteinander die Balkonszene aus „Romeo und Julia" auf, und die Gesandtin zitiert Emilia Galottis entblätterte Rose. Hinter allem aber steht eine Persönlichkeit, die menschlich (nicht dichterisch!) stärker ist als die

Lenzens: während dessen Hofmeisterproblem sich mit der Handlung höchstens stellenweise berührt, ist für den Kraftmenschen Klinger der Kampf gegen die falsche Empfindung der Lebensatem seines Dramas. Es geht um Wahrheit und Tiefe des Gefühls, das in der Gesellschaft zum „Hundegeschwätz" wird, in solcher Welt ist für Ernst und Leidenschaft kein Platz. Was bleibt? Die Freude an der Unschuld der Kinder, die Flucht in ländliche Einsiedelei zur einfachsten Arbeit und — die Hoffnung auf das Genie. Auch Goethe hat seinen Platz im Drama: „der erste von den Menschen, den ich je gesehen ... die Nachkommen werden staunen, daß je so ein Mensch war", sagt sein Bewunderer Franz von ihm, und derb genug ist des „Doktors" Rezept für empfindelnde Schwätzer: „Die Karbatsche für so Jungens! ... Abgepeitscht wie Hunde; einen Tritt, zur Tür hinaus, das ist die Kost für so Kerls!"

Bei aller Verwandtschaft mit dem „Hofmeister", die Welt der Lenzischen Komödie ist das nicht mehr, der Hinweis auf „Emilia Galotti" erscheint nicht als ganz willkürlich. Durch die Art, wie, einem fressenden Schaden gleich, das Laster alle Verhältnisse vergiftet, wird ein Gesamteindruck lessingscher Tragik erstrebt, etwas wie die Luft von Guastalla weht hier im deutschen Kleinstaat. Klinger tat einen Schritt auf dem Wege zu „Kabale und Liebe", und wenn er keinen zweiten folgen ließ, so geschah es, weil dieser Feuergeist an den Sieg des Genies glaubte, ihm aber in der bürgerlichen Enge keinen Platz zu schaffen wußte — sein Doktor ist nur eine lose eingefügte Episodenfigur. Aber die im Hinblick auf Lessing angestrebte innere Konzentration der Vorgänge mag es ihm erleichtert haben, auch äußerlich sich in einen bestimmten Rahmen zu fügen, und der wurde ihm durch die Bedingung, die Schröder an sein Angebot knüpfte, nahe gelegt: die Stücke sollten ohne besondere Schwierigkeit aufführbar sein. Klinger hörte anscheinend durch einen gemeinsamen Freund von der Absicht des Braunschweiger Rechtsanwalts Leisewitz, eine Tragödie des Brudermords einzureichen, der Stoff lag ihm vom „Otto" her nahe, dazu mag ihn sein Kraftgefühl gereizt haben, sich mit dem Nebenbuhler zu messen; so sandte er ein schnell entstandenes Trauerspiel „Die Zwillinge" ein, und in der Tat: Schröder gab ihm den Vorzug. Daran scheint das nicht durch des Verfassers Schuld verspätete Eintreffen von Leisewitzens Drama einigen Anteil gehabt zu haben; immerhin blieb Schröder auch später bei seinem Urteil, weil Klingers Werk die „mächtige, gewaltige Triebfeder der unentschieden gebliebenen Erstgeburt" voraushabe.

In den „Zwillingen" wird offenbar, was Lessing für das Drama auch dieser Jüngsten bedeutete, sobald sie nicht mehr zufrieden waren, sich in Buchdramen auszutoben: verschwunden sind die Szenenfetzen, die Einheit der Zeit ist gewahrt, der Ortswechsel stark beschränkt, die Handlung straff einheitlich zu-

sammengefaßt, eine düstere, unheilschwangere Stimmung festgehalten: aus der innerlichen Spannung zwischen dem durch den blöden Zufall der Geburt um sein Naturrecht betrogenen Ritter Guelfo und dem in den Augen der Gesellschaft zum Vorrang berechtigten Bruder entlädt sich das vernichtende Gewitter. Mag uns heut das Feuer nicht wärmen, die Leidenschaft spitzfindig erscheinen, die Zeitgenossen empfanden mit Klinger-Guelfo. Von allen Seiten durch Gebrauch und Herkommen eingeengt, sehnte sich die Jugend nach einem Felde der Taten; in Guelfo erschien ein erhöhtes Bild solch verkümmernder Kraft. Wieder wissen wir durch Anton Reiser Bescheid: „Guelfo glaubte sich von der Wiege an unterdrückt — das glaubte er (Reiser) von sich auch — ihm fielen dabei alle die Demütigungen und Kränkungen ein, denen er von seiner frühesten Kindheit an, fast beständig ausgesetzt worden war." So übten die „Zwillinge" ihren starken Einfluß, den noch Schiller erfuhr, nicht nur literarisch, sondern auch als Bühnenwerk: Schröder führte sie (seit 1780 in neuer, eigener Bearbeitung) in Hamburg, Hannover, Altona auf, auch in Wien, München, Danzig erschienen sie.
Ihren Verfasser aber hatte das Geschick inzwischen sogar als Theaterdichter zu Seylers Truppe geführt — leider schien es nur so, als ob sich wirklich der Bund zwischen Literaturdrama und Bühne schließen wollte. Zunächst schied Klinger schon nach anderthalb Jahren aus, um im tätigen Leben es bis zum russischen Generalleutnant und Kurator der Universität Dorpat zu bringen, und sodann war trotz der „Zwillinge" der gute Wille zu jenem Bunde vorläufig höchstens beim Theater. Eine seltsame Morgengabe brachte dieser deutsche Shakespeare (so nannte Schubart auch ihn) seinem Prinzipal mit dem Stücke, das der ganzen Richtung den Namen gab, mit „Sturm und Drang". Seyler führte es in Leipzig (1. IV. 1777) und auch an anderen Orten auf, den Erfolg mag man aus des Verfassers Worten abnehmen: „da saßen sie nun, konnten nicht fassen und begreifen, und doch schüttelte das Ding sie mächtig zusammen" — wir können am Ende nur den Wagemut der Schauspieler bewundern, die sich an diesem wilden Stück versuchten.
Neuere literargeschichtliche Forschung hat sich bemüht zu zeigen, wie sich gerade in diesem „Wirrwarr" (so sollte das Drama ursprünglich heißen) die Gärung des Sturmes und Dranges zu harmonischer Weltanschauung klären will. Sie beruht auf der Grundlage des Gefühls, das, in Liebe und Haß gespalten, sich zur Einheit wieder zurückfinden muß. Die Überwindung bedingt Kraft, und so läßt Klinger in der Handlung, die in Amerika vor dem Hintergrund des Unabhängigkeitskrieges spielt, sein Mannesideal die bloße rohe Kraft der Gegenspieler besiegen und stellt in den Nebenfiguren Typen hin, die eine Art Stufenleiter in der Mischung von Kraft und Gefühl bilden. Aber am Ende war das mehr „gedacht" als Lessings ganze Dramatik, zur Anschauung kam es jeden-

falls nicht; vielmehr ist es, als habe Klinger das Gedankengerüst eifrig zu verdecken gesucht. Nie war seine Sprache so maßlos, seine Handlung, in der tragisches Gefühl mit „Lachen und Wiehern" wechseln sollte, so phantastisch, und von seinen widerborstigen Charakteren sagte er selbst: „Ich hab' die tollsten Originalen zusammengetrieben."

Klinger selbst scheint schwankend geworden zu sein. Bisher hatte seine dramatische Tätigkeit eine erstaunliche Fülle gezeigt, fast explosionsartig hatte er Stück für Stück hinausgeschleudert — außer den genannten war noch 1776 „Die neue Arria" erschienen, ein heroisches Liebesdrama auf dem italienischen Boden der „Emilia Galotti", in dem sich politisches Pathos stärker regt als im Vorbild. Dazu kam in demselben Jahr „Simsone Grisaldo", eine Art von Cid und glücklicherem Simson in einer Person, das Hohelied des Starken, dem alle Frauenherzen zufliegen, die Männer sich beugen müssen und der doch seine höchste Befriedigung im uneigennützigen Dienst für die große Sache von Volk und Staat findet. Wäre Klingers Schaffen von wirklich dramatischem Geist erfüllt gewesen, jetzt hätte es sich erst recht entfalten müssen, aber als Theaterdichter hat er eine einzige Tragödie „Stilpo" geschrieben (gedr. erst 1780), und gerade von ihr sagte er zunächst: „Den Stilpo laß' ich nie drucken. Er war bloß fürs Theater."

Das Theater hat sich gerächt, es hat sich seinem Verächter hinfort ziemlich versagt. Für „Stilpo" sind ein paar Mannheimer Aufführungen bezeugt; das künftige dramatische Schaffen Klingers hat keine lebendige Wirkung mehr gehabt: nur wenige seiner an sich noch recht zahlreichen Werke gelangten gelegentlich auf die Bühne, obwohl sie sich von den Ausschweifungen seiner Frühzeit fernhielten. Das entsprach durchaus seiner eigenen Entwicklung: er hatte den Wirrwarr überwunden, konnte des eigenen ungestümen, herausfordernden Wesens satirisch spotten und doch an seinem Kern, dem Gegensatz zu Schein und Unnatur, festhalten, am Glauben an Macht und Recht des Gefühls. Die Vorrede seines „Theaters" (von 1785) gibt die „wilden Produkte" vergangener Zeit als Kunstwerke preis; gewiß blieb ihm dennoch, daß „wir Deutsche durch diese Verzerrung gehen müssen, bis wir sagen mögen, so und nicht anders behagt's dem deutschen Sinn. Nichts reift ohne Gärung." Weder französische Kälte noch englischer Mutwille sind uns gemäß, „also wäre das wilde Tun bisher doch nichts anders als eine Form zu suchen, die uns behage!"

Ihm aber war die Dichtung allezeit zu sehr Mittel, für seine Gesinnung zu wirken, als daß er jene künstlerische Form hätte finden mögen. Vergebens griff er, einst ein Anreger Schillers, jetzt dessen Motive auf: „Die falschen Spieler" (gedr. 1782) sind in der Fabel den „Räubern" verwandt, „Roderico" (1788) steht im Zeichen des „Don Carlos"; seine Behandlung vermochte diesen

Stoffen kein Leben einzuhauchen. Die Entfernung von der Heimat ließ ihn auch den Zusammenhang mit dem Publikum verlieren, und so entging ihm der schönste Ruhm: „Medea in Korinth" (entst. 1786, gedr. erst 91) hätte vor der Öffentlichkeit als erstes Werk großer Dichtung einen antiken Stoff mit deutschem Empfinden erfüllt. Die Faustidee in ihrer ursprünglichen Gestalt mag man in dem Leid der Titanidin wiederfinden, die, kraft ihrer Größe den Schranken des Menschlichen entrückt, einsam bleiben muß. Die Prosaform erhebt sich zur rhythmischen Sprache — den letzten Schritt hat Klinger nicht getan. Sein Gedicht hätte für den nahenden Klassizismus zeugen können, aber schon beim Erscheinen war es durch Goethes „Iphigenie" überholt.

Neben die Hauptvertreter des Sturmes und Dranges im Drama stellte sich eine ganze Reihe anderer jugendlicher Dichter; einen Sonderplatz unter ihnen nimmt Johann Anton Leisewitz ein (1752—1806), der Verfasser des „Julius von Tarent", den Schröder 1775 hinter die „Zwillinge" zurückstellte. Während die andern fast wider ihren Willen von der Macht der „Emilia Galotti" Zeugnis ablegen, ist Leisewitz der unmittelbare Fortsetzer Lessings; bewußt wollte er dessen strenge Form mit den Problemen der Geniezeit füllen. Aus dieser stammt der Bruderhaß und der Gegensatz zwischen Natur und Ordnung der Gesellschaft, aber Leisewitz versteht die Kunst des Dramatikers, den Personen unabhängig von ihrer Stellung zum Problem ihr Recht werden zu lassen. Gerade den schwächeren der Brüder schiebt er in den Vordergrund, er läßt ihn mit seiner Weichheit eine Stärke des Gefühls paaren, die ihn zum Bruch mit der Satzung antreibt und den Konflikt, den der tatenfrohe jüngere Bruder vermeiden möchte, unheilbar macht. Also nicht Gesinnung, sondern leidenschaftliche Verstrickung entgegengesetzter Willenstriebe bedingte die Handlung, sie hatte innere Bewegung, und auch das sprachliche Gewand war nicht so ausschließlich wie bei Klinger eine Kraftäußerung des Dichters. Auch hier wirkte Lessings Schulung, aber Leisewitz verleugnete dabei nicht die Zugehörigkeit zum Klopstocktreuen Göttinger Hain. Diese Menschen schwärmen von Mondenschein und Sonnenstrahlen, von Zitronenhainen und dem allmächtigen Hauche des Lenzes, und oft genug erklingt aus ihrem Munde ein Pathos, das um so wirksamer ist, als es nicht die Bande des Satzes sprengt. Darum hatte „Julius von Tarent" durchaus Bühnenerfolg, auch Schröder nahm ihn schließlich in seinen Spielplan auf. Leisewitz aber verstummte, sei es daß er die Mißstimmung über die anfängliche Enttäuschung nicht verwinden konnte, sei es daß er eine jener Naturen war, denen begeisterte Jugend unter dem Einfluß einer reichen Zeit nur ein Werk schenkt.

Im übrigen war sich die Jugend jetzt einig, worauf es ankam. Den leidenschaftlichen Menschen bezeichnete 1776 der Westfale Anton Mathias Sprickmann

(1749—1833) als Ideal der Dichtkunst, schöne Seelen soll sie schildern, und „die Stimmung, die eine Seele dichterisch schön macht, ist Kraft, Leidenschaft, ist was in der Grundlage des Dichters eigene Seele ist". Echte Sturm und Drangästhetik; was dabei herauskam, wirkt freilich allzuoft als Verzerrung, besonders da sich immer wieder der Vergleich mit „Emilia Galotti" aufdrängt — ein anderes Vorbild hatten nun einmal die Genies für das Bühnendrama nicht zur Verfügung. So übertrug Sprickmanns „Eulalia" (1776, gedr. 1777) die Handlung von Shakespeares „Maß für Maß" auf Gestalten, die Lessings Personen ähneln — Gefühlsleidenschaft und Überschwang der Sprache wirkten immerhin so stark, daß Göttinger Studenten 1780 das ungeschlachte Stück aufführten. Selbst ein Mann wie Johann Friedrich Schink (1755—1835), der später, allem Geniewesen abhold, die Welt, in der wir zu Hause sind, „diese Vater-, Gatten-, Kinder- und Freundschaftsverhältnisse", für den eigentlich rechtmäßigen Bereich des Dramas erklärte, selbst dieser „Schüler Lessings und Diderots" sandte an Schröder eine „Gianetta Montaldi" (das erste „Preisstück", das angenommen wurde) und suchte darin eifrig aus Lessing, Goethe und Shakespeare zusammenzutragen, was der Zeitstimmung entsprechend Erfolg versprach. Schink war bald bekehrt, aber doch nur, was den Inhalt angeht: wandte sich „Lina von Waller" (1778) gegen Geniewesen und Wertherfieber, so geschah es mit den Mitteln der Befehdeten. Es gibt kein besseres Zeichen für die Erneuerung der Sprache, die diese Gefühlsdramatik herbeiführte, als daß selbst ein wahrlich vom Sturm und Drang innerlich unberührter Stückeschreiber wie Brandes gelegentlich (in den „Medicäern" 1775, in „Unbesonnenheit und Irrtum") versuchte, die eine und andere Person den neuen Ton anschlagen zu lassen.

Dabei hatte keiner der Stürmer und Dränger auf der Bühne wesentlichen Raum inne, selbst der nicht, der unter ihnen das meiste Theaterblut besaß, wenngleich er als Mensch und Dichter hintenan steht, der Straßburger Heinrich Leopold Wagner (1747—79), auch er ein Jugendgenosse Goethes. Schon „Die Reue nach der Tat" (1775), ein bürgerliches Trauerspiel des Standesunterschiedes, gab bei aller äußerlichen Effekthascherei (es endet mit einer der übelsten Szenen theatralischen Wahnsinns) dem gefeierten Schröder in dem wackeren Mann aus dem Volke, dem Kutscher Walz, eine seiner großen Rollen; Wagners eigentliche Leistung wurde dann „Die Kindermörderin" (1776), der freilich Goethes Vorwurf anhängt, der Verfasser habe an der Gretchentragödie einen literarischen Diebstahl begangen. In der Tat stammt die unmittelbare Anregung dorther, und Goethe durfte es als Unrecht empfinden, daß, während er seine Entwürfe noch mit sich herumtrug, Wagners fertiges Werk hervortrat; andererseits ist die „Kindermörderin" so fest in ihrem Bereiche angesiedelt,

daß sie mit der Gretchentragödie nicht mehr gemein hat als eben das Motiv der Verführung und des Kindesmordes. Was aber bei Goethe und übrigens auch in Lenzens „Hofmeister", dessen Major von Berg das Vorbild für Wagners berühmten Meister Humbrecht gibt, mit dichterischen Augen gesehen ist, wird hier in Holzschnittmanier zu einem derben Sittenbild. Ein Naturalismus, wie er über ein Jahrhundert später wieder auftauchte, macht diese kleine Bürgerwelt mit ihrer engen Ehrenhaftigkeit und ihrer hilflosen Angst vor Schande lebendig, bringt Reue und Angst, Not und Verzweiflung des armen Opfers uns ganz nahe, läßt die Leute ohne Umstände reden, wie ihnen der Straßburger Schnabel gewachsen ist. Nur war dieser Naturalismus wohl in der Einzelszene, aber nicht im ganzen zwingend: Wagner selbst gab durch seine Bühnenbearbeitung „Evchen Humbrecht oder Ihr Mütter merkt's euch" zu, daß die Tragödie ebensogut ein rührendes Schauspiel hätte sein können, und auf der andern Seite nützte er seine Mittel zu Wirkungen aus, die auf langehin schlechtweg unerträglich waren — so nannte noch 1879 Erich Schmidt den ersten Akt, der die Verführung fast vor den Augen der Zuschauer vor sich gehen läßt. Einzelne Vorstellungen fanden trotzdem statt; schließlich versperrte sich doch auch dieser Mann, der gewiß kein großer Dichter war, aber ein kräftiger, seines Erfolges sicherer Dramatiker hätte werden können, selbst die Bühne.

Ritterdrama und Familiengemälde

Die Wirkung des Sturmes und Dranges auf das Theater war demnach vor allem mittelbar. Erstand unter den Jungen kein Bühnenherrscher, so war doch die neue Auffassung von Wesen und Amt der Dichtung und damit des Dramas stark genug, um zusammen mit Lessings Kritik Tragödie und Komödie französischer Art als rettungslos veraltet erscheinen zu lassen, darüber hinaus aber den Wunsch zu erwecken, daß, was man auf den Brettern zu sehen bekam, des neuen Geistes wenigstens einen Hauch verspüren lasse. Das galt für die heimischen Dramatiker; vor allem aber wollte man Shakespeare, dessen Namen überallher widerhallte, näher kommen: der Urdramatiker war einst in England aufgeführt worden, noch jetzt spielten sie ihn drüben — sollte derartiges nicht in Deutschland ebenso möglich sein?

Bisher hatten die Männer des bürgerlichen Dramas sich in ihrer Weise an der Aufgabe versucht. In Wien spielte man 1771 „Die lustigen Abenteuer an der Wien", eine lokalisierte Bearbeitung der „Lustigen Weiber von Windsor" von Pelzel; 1772 vereinigte Gottlieb Stephanie in seinem „Macbeth" die Anforderungen der regelmäßigen Technik mit dem Charakter des Spektakelstückes: das seltsame Gebräu wurde mehrere Jahre hindurch den Wienern um Aller-

seelen vorgesetzt, wie im 19. und 20. Jahrhundert Raupachs „Müller und sein Kind“; endlich brachte Franz Heufeld, der schon vorher „Romeo und Julia“ (jedenfalls in der Weißeschen Bearbeitung) mit glücklichem Ausgang versehen hatte, 1773 „Hamlet“ nach Wielands Übersetzung auf die Bühne. Die richtigen Leute für ihr Unterfangen waren diese Braven nicht; der große Schauspieler, der schon in seiner Weise für den Spielplan die Mithilfe der Literatur hatte gewinnen wollen, war auch berufen, Shakespeare auf unsern Brettern heimisch zu machen.

Von einer Reise durch Deutschland hatte Schröder das Textbuch des Heufeldschen „Hamlet“ heimgebracht — am 20. IX. 1776 führte er in Hamburg das Drama auf, und es war Shakespeares erster Triumph vor deutschen Zuschauern. In stattlicher Reihe schlossen sich bis 1779 andere Dramen an, zwar mit wechselndem Erfolg, aber wie stolz Schröder sich seiner Sendung bewußt war, zeigte nach der kühlen Aufnahme von „Heinrich IV“ die Ankündigung der Wiederholung am folgenden Tage: man hoffe, daß das Werk „immer besser verstanden werde“. Das hieß, daß er Achtung vor großer Kunst forderte; anders aber als die Genies, die sich den Weg zum Ziel fast mutwillig versperrten, war der Theatermann bereit, dem Publikum entgegenzukommen. Weil die Zuschauer nun einmal vor der Tragik des „Othello“ zurückschauderten, blieben von der dritten Vorstellung an der Mohr und Desdemona am Leben, und auch der Ausgang des „Lear“ bekam mildere Farben. Mögen wir uns heute über solche Weichmütigkeit erhaben dünken, sie erlaubte es deutschen Schauspielern, sich an den höchsten Aufgaben zu bewähren, sie brach die Bahn dafür, daß Shakespeare ein Klassiker des deutschen Theaters wurde — die Bühne aber, die Shakespeare spielte, war für die hohe Tragödie Schillers vorbereitet.

Auch für das shakespearisierende deutsche Drama hatte es die Bühne an Entgegenkommen nicht fehlen lassen, nicht durch ihre Schuld blieb es wesentlich Buchdrama. Deutlich traten in ihm zwei Stoffkreise hervor: ein romantisch-geschichtlicher und ein sozialer, beide lockten durch Inhalt und Beziehungen zu Lieblingsgedanken der Zeit. Im Gefolge solcher Erscheinungen finden sich stets Nachzügler, die es verstehen, den neuen Ton aufzunehmen und abzuwandeln, so daß er auf den Gassen erklingen kann. So hatte „Götz“ eine Welt aufgedeckt; wie „Minna von Barnhelm“ die Soldatenstücke zog er die Ritterdramen hinter sich her — es war ein Fortschritt, daß bei ihren besten Erzeugnissen es sich nicht bloß darum handelte, einen dankbaren Stoff auszubeuten: der Sturm und Drang gab diesen Dramen etwas von seinem Schwung, starke Leidenschaften, das Pathos deutschen Wesens, die Begeisterung für alles, was kräftige Natur und dem Zwange des Herkommens feindlich war.

Für die rechten Genies bedeutete freilich die Bühnenform solch einen Zwang: wir sahen das schon bei Klingers „Otto“ und finden es bestätigt bei Friedrich Müller (1749—1825, bekannt als Maler M.). „Golo und Genoveva“, eins der schönsten Werke des Sturmes und Dranges, greift wie Goethes „Faust“ (auch um diesen Stoff mühte sich der Dichter, doch kennen wir von seinem „Fausts Leben dramatisiert“ nur den ersten Teil) in den Vorrat der deutschen Volksbücher und weiß die Sage lange vor Tieck mit romantischer Stimmung zu erfüllen; aber, obwohl 1781 vollendet, erschien es erst 1811, kann also nur als ein Denkmal der Einwirkung Shakespeares und Goethes auf die dramatische Phantasie, nicht als für die geschichtliche Entwicklung des Dramas der Zeit bedeutsam gelten. Bühnenfähig machte die Ritterstücke zunächst die Hoffnung, ihren stofflichen Reiz auf dem Theater ausbeuten zu können: darum sind zwei der frühesten, das „pfälzische Nationalschauspiel“ „Der Sturm von Boxberg“ von Jakob Maier (1739—84) und „Robert von Hohenecken“ von Ludwig Philipp Hahn (1746—1814), beide von 1778, zwar äußerlich aufführbar, kommen aber über eine konventionell-mittelalterliche Handlung nicht hinaus.

Hier lag überhaupt die Schwierigkeit. Die Lebensgeschichte des wackeren Ritters Götz hatte einem überragenden Genie die Möglichkeit gegeben, über das bloß Biographisch-Stoffliche hinaus deutsches Leben an einem seiner Wendepunkte vor den Augen der Nachfahren erstehen zu lassen; aber in dem jämmerlich zerrissenen Lande, das auf dem besten Wege zum geographischen Begriff war, konnten kleinere Geister nur zu leicht darauf verfallen, sich die leere Allgemeinheit einer „guten alten Zeit“ zurechtzumachen und in ihr bloße Puppen sich minniglich oder trotziglich gebärden zu lassen. Ein Ausweg war, dem Ritterstück landschaftlich-geschichtlichen Hintergrund zu geben, wie schon Maier versucht hatte. Jedenfalls fand die Gattung ihre eigentliche Kraft erst, als man in ihr ein Mittel sah und grundsätzlich anwendete, den heimischen Stamm und durch diesen die gemeinsame Volksart zu verherrlichen.

Es war kein Zufall, daß das zuerst in Bayern geschah. In München hatte der Intendant Graf Seeau schon im Dezember 1777 „Hamlet“ aufführen lassen; im selben Jahre wurde bayerischer Landesherr der pfälzische Kurfürst Karl Theodor, mit dessen Namen von Mannheim her die Bestrebungen zur Gründung eines Nationaltheaters verknüpft waren — kein Geringerer als Lessing hatte dafür gewonnen werden sollen. Da durfte München nicht zurückbleiben; hatte Seeau die Teilnahme des Adels und der Gebildeten für sein Theater geweckt, so forderte die bayerische Bühne unbeschadet ihres gemeindeutschen Charakters auch ihre bodenständigen Dramen. Die vaterländische Erregung des bayerischen Erbfolgekrieges tat ein übriges, trug freilich mit ihrer Spitze gegen

das Kaiserhaus und Österreich dazu bei, daß bald genug Rücksichten der Politik die Verfasser sehr deutlich daran erinnerten, man lebe in einem Zeitalter der Konvention.

Dem Grafen Johann August von Törring (1753—1826) war es bestimmt, den richtigen Ton anzuschlagen — schon 1779 war „Kaspar der Thorringer" fertig, für den die eigene Familiengeschichte den Stoff geliefert hatte. Doch erst 1785 wurde das Drama gegen des Verfassers Willen gedruckt, und inzwischen (1780) hatte er einen großen Erfolg mit der seinem „Vaterland Bayern" gewidmeten „Agnes Bernauer" gehabt, die sich bis weit ins folgende Jahrhundert lebendig erhielt. Auch das erste Drama hatte, nachdem es bekannt geworden war, seinen Bühnenerfolg; aber während hier in Inhalt und Form der Einfluß des „Götz" allzu stark hervortrat, hatte die Bernauerin neben ihrer ergreifenden Handlung den Vorzug, an die Verwandlungsfähigkeit der Bühne nur im letzten Aufzug größere Anforderungen, im übrigen um so dankbarere Aufgaben zu stellen. Was waren das für stolze Szenen, das Turnier zu Regensburg mit dem Zusammenstoß von Vater und Sohn, der Abschied Albrechts von Agnes und ihre Entführung, dann das Gericht, ihr Tod und die Bestrafung des ganz Deutschland verhaßten Vicedoms! Damit war auch für empfindsame Gemüter die dichterische Gerechtigkeit gewahrt, und gelegentlich konnte sie sogar noch verstärkt werden wie in einem Anschlagszettel des Prinzipals Schikaneder: „Heute wird der Vicedom von der Brücke gestürzt."

Gemeinsam ist beiden Dramen die stolze Freude an vaterländischem Wesen, der Gegensatz zwischen Männern der Tat und Federfuchsern, zwischen der eigenberechtigten Persönlichkeit und der gesellschaftlichen Ordnung, den Pflichten gegen Stand und Staat. Hier spürt man etwas vom Sturm und Drang, und wohin Törrings Neigung ging, ist unschwer zu sehen; aber durch Abstammung und Staatsamt selbst Träger einer alten Überlieferung, hielt er den Beifall des „Parterres" durchaus nicht für ein genügendes „Objekt" seiner Tätigkeit und war weit davon entfernt, die Folgerungen der Genies zu ziehen. Des jungen Herzogs verzweifelter Frage: „Was wäre denn mein Trost?" antwortet des Vaters eindrucksvoll-kurzes: „Bayern", und damit klingt doch ein Hebbelscher Ton an. Hebbel freilich suchte die Versöhnung in der Notwendigkeit tragischen Geschehens; Törring zog es vor, die Rache eines Theaterbösewichts für das Geschick der schönen Agnes mitverantwortlich zu machen: das geschichtliche Drama schielte nach dem Familienstück in fürstlichem Hause.

Törrings Vorbild erzeugte ein kleines Aufgebot bayerischer Nationaldramen; die stärkste Leistung war „Otto von Wittelsbach" von Joseph Marius Babo (1756—1822). Die Vorrede vom November 1781 betont, das Stück sei für

die vaterländische Bühne geschrieben, daher denn „die Einschränkung in mancher Situation, die in einem bloß zum Lesen entworfenen Drama größer entworfen und ausgeführt hätte werden können": so entschuldigte sich also ein Mann, der Sekretär der Mannheimer Bühne gewesen war und später Leiter des Münchener Hoftheaters wurde (1797), daß er kein Buchdrama schrieb! Dabei ist das „Gemälde eines großen Mannes, der durch die eigene Größe fiel" mit der Gestalt des Wittelsbacher Haudegens, der Verkörperung bayerischen Wesens in seiner Geradheit, seiner trotzigen Treue und berserkerhaften Leidenschaft, eine dichterische Schöpfung, die ihres Ahnen Götz nicht unwürdig, ihren Vorläufern bei Törring gewachsen ist. Was Babo fehlt, ist der bedeutsame Hintergrund: Ottos Wandlung aus dem Treuesten der Treuen in den großen Frevler hängt vom Einfluß eines intriganten Hofmanns, nicht von geschichtlicher und sittlicher Notwendigkeit ab. Darum blieb „Otto von Wittelsbach" schließlich nur ein gutes Ritterstück.

Ein Mißgeschick war es, daß nach der zweiten Aufführung die Darstellung aller vaterländischen Stücke in München untersagt wurde. Babos Stoff war zweifellos etwas heikel: gewiß ließ er seine Gestalten gern ihr Deutschtum betonen — wie rührend klang die Frage der dem Böhmenherzog zur Frau bestimmten Kaisertochter: „Warum vergönnt man nicht einem teutschen Mädchen, eines teutschen Mannes zu sein?", und wenn noch höher das Lob des Bayernstammes ertönte, so konnte das schließlich in seiner Hauptstadt keinen Anstoß erregen. Aber wenn Otto dem deutschen Manne fluchte, der seinen Kaiser nicht verehrt, so glaubte er, gegen denselben Kaiser, wenn er seine Macht mißbrauchte, um der Fürsten heilige Ehre zu kränken, mit Recht den Degen zu ziehen, und das mochte bei der politischen Spannung, die auch nach dem Erbfolgekriege andauerte, nicht sehr erwünscht erscheinen. So mußten Babo und Törring ihre Triumphe fern von der Isar feiern; es hat ihrer Wirkung nicht geschadet, trug aber dazu bei, daß dieser überhaupt verstummte, jener sich nunmehr vornehmlich Familienstücken zuwandte. Babos „Oda", noch vor dem „Otto" in München (1780) aufgeführt, kam über das ritterliche Kostümstück nicht hinaus.

Das Verbot der Aufführung hinderte übrigens wackere Patrioten nicht, aus der neu erschlossenen Stoffquelle zu schöpfen, und selbstverständlich fanden sie in andern Gauen des Vaterlandes Nacheiferung, nicht zuletzt in Österreich, wo man sich förmlich herausgefordert fühlte. Paul Weidmann (1744—1801), beiläufig bemerkt der erste, der einen Faust auf die regelmäßige Bühne (Prag 1775) brachte, schuf, getreu nach dem Muster des Götz, einen „Stephan Fädinger"; für Schikaneder wurden die Ritterstücke eine Gelegenheit, alle szenischen Künste des Theaters zu entfalten, vor allem mischte er der Ritter-

die Zauberromantik bei und half wesentlich dazu, daß sich in Österreich im Anschluß an Ortssagen eine eigene Gattung des Volksstückes entwickelte, deren Hauptvertreter Karl Friedrich Hensler (1761—1825) war. Sein berühmtes „Donauweibchen" (zweiteilig, 11. I. und 13. II. 1797) prangt mit den schönsten Ritternamen, kennt Waffenknechte und Meistersänger, führt auf Burgen am Donauufer und spinnt um die Geschicke der Personen eine Märchenfabel, bei der man ein wenig an Melusine oder Undine denken kann; mittenhinein in die romantische Gesellschaft ist aber in der besonderen Würde eines „Zechmeisters" Kaspar Larifari gestellt, dick und furchtsam, stets in irgendwelcher komischen Bedrängnis und dabei mit dem urwüchsigen Schnabel begabt, der im grauen Mittelalter geradeso redet wie im Wien der Gegenwart die Schar seiner lachenden Bewunderer.

Die Handlung war bei alledem nicht viel mehr als Vorwand für allerhand Überraschungen und Schauspielerkunststücke (das Donauweibchen Hulda erscheint in elf verschiedenen Gestalten); im übrigen hatte sie Gelegenheit für Lieder, Arien, Arietten, Romanzen mit und ohne Chor zu liefern, die dann in Wenzel Müllers und Ferdinand Kauers Vertonungen bald in aller Mund waren. Neben den Teufelssteinen und Teufelsmühlen der Fluren Österreichs dienten auch die Ritterromane als bequeme Quellen: Vehme, Kerker, nächtlicher Schwur fanden sich mit umgehenden Gespenstern, Familienflüchen, guten und bösen Zauberern zusammen. In aller Unschuld bekennt Hensler im „Petermännchen" (1794, hier bot sich jungen Schauspielerinnen die durch Goethes Elegie verewigte Rolle der Euphrosyne), daß er für die Vehmgerichtsszene „Götz" benutzt habe, „da das heimliche Gericht bei den Alten meist auf gleiche Art gehalten wurde und die Behandlung dieser feierlichen Szene einzig originell ist". An Witz und Fülle der Gestalten konnte sich keiner dieser Volksdramatiker mit Hafner (vgl. S. 361 ff.) messen; sein Ehrgeiz war gewesen, die heimische Kunst auch vor der Kritik zu rechtfertigen, die Nachfolger fragten nicht viel nach ihr, aber die Überlieferung hielten sie aufrecht und nährten sie mit neuem Stoff. Sind ihre Werke verschollen und vergessen, sie waren berufen, die Phantasie der Schicksalsdramatiker, zumal des jungen Grillparzer zu nähren, sie waren Vorläufer Raimunds.

Auf den Bühnen des Reiches ebbte die Welle der Ritterdramen früher ab, obwohl noch in den neunziger Jahren, ja im neuen Jahrhundert immer wieder der eine und andere die dankbaren Motive aufgriff — wie seltsam bilden sie noch im „Käthchen von Heilbronn" das Gerüst eines Dramas, das ihnen innerlich völlig entwachsen ist. Der Genius vermag sein Werk auch aus geringem Stoffe zu formen: nicht an Törring oder Babo knüpfte Kleist an, sondern an eine fast gewerbsmäßige Ausschlachtung der Gattung, wie sie nur allzubald

neben und vor die landschaftlich-vaterländischen Dramen getreten war. Dem Grafen Julius von Soden (1754—1831) gelang es noch einmal, mit Hilfe eines großen Stoffes der Weltliteratur durch „Ignez de Castro" (1784) einen starken Erfolg einzuheimsen: wieder schien sich der Weg zum geschichtlichen und romantischen Drama zu öffnen, aber die Nachzügler (darunter Kotzebue) ließen es bei den hergebrachten Rittergeschichten bewenden, und so verfielen sie, sobald an die Stelle willkürlicher Vorstellungen eine bessere Kenntnis der Vorzeit getreten war, der Lächerlichkeit.

So gering der künstlerische Wert der meisten dieser Dramen sein mag, sie haben das Verdienst, auf tieferer Ebene Ideale des Sturmes und Dranges volkstümlich gemacht zu haben. Ähnliches gilt von ihrer Technik: die Handlung durfte längere Zeit in Anspruch nehmen, der Ort wechselte, schon wegen des Reizes eindrucksvoller Bühnenbilder, aber man hielt sich dabei in den Schranken dessen, was das Theater leisten konnte — wir haben im ganzen das Verfahren des jungen Schiller. Und noch eins meldete sich hier: Schröder hatte von seinen „Preisstücken" Beschränkung der Personenzahl verlangt, das Ritterdrama stellte neben die Hauptträger der Handlung die Vertreter des Volkes, die Knappen und Gefolgsleute, es liebte Szenen, in denen der Blick des Zuschauers auf einer bewegten Menge haften sollte: Turnier und Belagerung, Vehme und Gericht. Das stammte natürlich aus dem „Götz", jetzt wurde es für die Bedürfnisse des Spieldramas zurecht gemacht. So konnte Wieland diesen Stücken trotz ihres wilden und unregelmäßigen Planes allerhand Gutes nachrühmen: soviel sei geredet worden vom deutschen Geschmack, hier habe man Schauspiele, die sich „unserm Nationaltemperament, unsern Sitten und unsrer Verfassung" anpaßten und die Zuschauer auf den Schauplatz hefteten. Wenn Klingers „Kerle" in der zahmen Gegenwart ihre Kraft austoben wollten, so wirkten sie kannibalenmäßig und blutsauflustig; in der Ritterrüstung, im Rahmen der ursprünglichen Vergangenheit konnte man sie eher verstehen und sich daran gewöhnen, daß ein Drama den Anspruch erhob, überlebensgroße Menschen und ihr Geschick darzustellen. Gewiß begnügten sich die Dichter allzuoft, ihre Stücke auf bloß äußerliche Wirkung, auf plattes Wohlgefallen am Schauerlichen und zugleich Rührenden zu berechnen, aber auch abgesehen von Törring und Babo, sogar die schwächeren Leistungen gaben immer noch einen besseren Hintergrund für den Höhenflug des Schillerschen Dramas als Weißes Exerzitien. Wir wollen nicht vergessen, daß Dalberg die „Räuber" in die Zeit, da der ewige Landfriede errichtet wurde, zurückversetzen ließ: im Kostüm des Ritterdramas wurde der gewaltige Spätling des Sturmes und Dranges auf der deutschen Bühne möglich.

Lessing hatte dem Genietreiben manchmal belustigt, öfter mit Unwillen zugesehen; Goethes Genie erkannte er sehr wohl, aber in dessen Auswirkung auf die Bühne mußte er eine Gefährdung seines Lebenswerkes sehen und sprach gelegentlich zornig von „theatralischem Unwesen". Dem individualistischen Trotz des Sturmes und Dranges stellte er in seiner letzten dramatischen Gabe sein Ideal der Humanität entgegen, aber „Nathan der Weise" (1779) war nicht für die Bühne der Zeit bestimmt, gehört auch innerlich mehr zu den großen Dramen Schillers und Goethes. Im „Nathan" waren die Motive des genre sérieux in den Dienst eines neuen Geistes gestellt worden; leichter war es, die hergebrachte Gattung zeitgemäß aufzuputzen. So breitete sich das bürgerliche Drama in ungeahnter Weise aus, indem es auf seine Art die Gesellschaftskritik des Sturmes und Dranges fortsetzte. Der Konflikt der „Miß Sara Sampson" war veraltet: nachdem das natürliche Gefühl auf den Thron gesetzt war, konnte nicht mehr von Tugend und Pflicht als allein maßgebenden Richtlinien des Handelns die Rede sein; nachdem der Bruderhaß ein schier landläufiges Motiv geworden war, konnte die Familie nicht mehr einfach als gegeben, als der selbstverständliche Ruhehafen in den Stürmen des Lebens gelten; nachdem das verführte Mädchen Gegenstand tragischer Rührung geworden war, mußte die Frage der Standesunterschiede neue Bedeutung gewinnen — kurz, überall hieß es für das bürgerliche Drama, sich mit den Rechten des natürlichen Gefühls auseinanderzusetzen.

Das geschah aber nicht in der revolutionären Art der Genies, sondern vorsichtig und mit stetem Blick auf die reife Weisheit der Erfahrung: es ist die Aufklärung, die mit ihrer Hoffnung auf Ausgleich, auf besonnenen Fortschritt das Feld behauptet und den jungen Strudelköpfen oft gehörig den Text liest, freilich eine Aufklärung des durchschnittlichen Bürgertums, wohlmeinend, aber ohne Schwung und darum häufig platt und philisterhaft. Schink war ein verständiger Mann, und wenn er das Heil in der Rückkehr zur Überlieferung Lessings und Diderots sah, war er auf gutem Wege; doch nur in der Verlegenheit konnten Gotter oder gar Brandes als Fortsetzer von Lessings Werk gelten, und auch Schinks eigene Theaterzeitschriften gaben nicht mehr als einen Widerhall aus den entschwundenen Tagen der „Hamburgischen Dramaturgie". Immerhin war er ein Schrittmacher des neuen Familienstückes, unermüdlich pries er seine Welt als unserm Herzen und unsrer Teilnahme am nächsten liegend, und wie ihre Stoffe zu behandeln waren, das fand er bei Diderot unübertrefflich dargelegt. Die Stürmer hatten Merciers Nouvel essai sur l'art dramatique, den Goethes Jugendfreund Wagner 1775 übersetzt hatte, begrüßt, weil er das Drama zum Kampfmittel gegen soziale Ungerechtigkeit und politischen Despotismus machen wollte; davon blieb insofern etwas übrig, als das bür-

gerliche Drama eine deutliche, wennschon besonnene und gegen die Regierung loyale Opposition unternahm. Im wesentlichen jedoch kehrte man zum milden Geiste Diderots zurück, zu seiner Auffassung, daß Vorbilder vernünftiger Lebensführung zu zeigen seien, daß die Teilnahme und mit ihr die Wirkung durch die Wahrheit der dargestellten Welt verbürgt werde. Diese Wirkung war in erster Linie moralisch: „bessern soll und muß das Theater", bekannte Schink in Diderots Geist.

Praktische Muster lieferte zunächst Diderot selbst, dann aber auch mancher Dramatiker seiner Schule. Sedaines Philosophe sans le savoir ließ schon Ifflands Luft atmen, Mercier als Dramatiker war wohlweislich ein ganz anderer als der radikale Theoretiker: sein Déserteur, dann La brouette du vinaigrier wurden 1771 und 1775/6 gleich mehrmals übersetzt. Vor allem erhielten auch gattungsfremde Werke durch die Bearbeitung Züge des bürgerlichen Familienstücks. Seit Anfang der siebziger Jahre hob Schröders umfangreiche Übersetzungstätigkeit an, und ihr Grundsatz war, die Handlung so vollständig wie möglich einzudeutschen. Er suchte sich tüchtige Mithelfer: in Hamburg stand ihm Bock zur Seite, mit Gotter in Gotha hielt er gute Verbindung, später (1789—92) war Schink sein Theaterdichter, und Bearbeitungen hatte der schon vorher geliefert. Da war sein „Gasner der zweite oder die bezähmte Widerbellerin" (1781): aus Shakespeares böser Sieben ist ein durch Enttäuschung verbittertes Mädchen geworden, deren Vernunft eines Besseren belehrt wird, entsprechend machte „Koriolan" aus dem aristokratischen Herrenmenschen ein moralisches Beispiel bestraften Stolzes. Calderons gewaltiger „Richter von Zalamea" gar nahm in Schröders „Amtmann Graumann" (1778) die Züge eines deutschen Hausvaters an; die Handlung lenkte in die Bahn des Schauspiels mit versöhnlichem Ausgang.

Inzwischen war unter Leitung des schriftstellernden Edelmanns Wolfg. Heribert v. Dalberg (1750—1806) 1778 die Mannheimer Nationalbühne eröffnet worden; indem sie sich die besten Kräfte des Gothaer Hoftheaters, darunter Iffland, sicherte, trat sie an Bedeutung neben Schröders Theater in Hamburg. In ähnlichem Verhältnis wie später Schink zu Schröder stand zu ihr der Freiherr Otto Heinrich v. Gemmingen (1755—1836); seine „Mannheimer Dramaturgie" begleitete die Aufführungen, Bearbeitungen Shakespearischer Königsdramen zeigten ihn um die Anpassung des neuen Vorbildes an die Bühne bemüht — die französische Verstragödie aber war ihm durch Lessing abgetan, und an dessen Seite wollte er bleiben, wenn es galt, dem Theater nach all den Bearbeitungen Originale zu geben. Diderot war von Lessing übersetzt, er mußte auch ersetzt werden: 1779 vollendete Gemmingen seinen „Deutschen Hausvater", der 1780 gedruckt und überall als Meisterwerk begrüßt wurde.

Zeitgemäß war das Drama, weil es deutlich dem Sturm und Drang absagte, dabei aber dessen Motive in reicher Auswahl in sich schloß: ein verführtes Mädchen wird hart an den Rand des Kindesmordes gedrängt, ein Jüngling schwärmt für die stillen Reize der Natur und sehnt sich zugleich nach Taten, eine Kinderszene spottet über die verkehrte Erziehung; Gräfin Amaldi vertritt die weibliche „große Seele", schier aufdringlich ertönt vom Titel und Personenverzeichnis (Maler Wermann „ein herrlicher deutscher Mann ohne Falsch") bis zum letzten Worte, dem Wunsch des Hausvaters, an seinem Grabe möge ein Biedermann sagen, „er war wert, ein Deutscher zu sein", das Lob des eigenen Volkstums — wahrlich der Handlung und dem Sinn des Ganzen entsprechend, nur daß an Stelle der selbstverständlich deutschen Art Minnas und Götzens hier bewußt alles deutsch genannt wurde, was den Beifall der Zuschauer finden sollte. Dabei steht dem Individualitätsstolze der Genies die Überzeugung gegenüber, daß die Bindungen der Gesellschaft gut und notwendig sind, sofern sie vom rechten Geiste getragen und von den rechten Männern vertreten werden. Das läßt schon der Titel ahnen, die Handlung dreht sich letzten Endes darum, einen jungen Wildling, für den Gemmingens Vorschrift Geradheit und nicht so sehr „Weltpolitur" als Genie verlangt, für die Gesellschaft und zwar an recht bescheidener Stelle brauchbar zu machen. Demgemäß wird der Unterschied der Stände durchaus anerkannt, nur hat er mit der sittlichen Würde des einzelnen nichts zu tun: Graf Wodmar, der adlige Hausvater, und der bürgerliche Maler Wermann schütteln sich als „zween deutsche Männer" die Hand, von einer Heirat ihrer Kinder wollen sie nichts wissen, nicht aus „kalter", sondern aus „guter, gesunder Vernunft".

Entscheidend ist, daß hier Gefühl und Vernunft miteinander versöhnt werden: was jenes gebietet, muß geschehen, aber so, daß die Folgen berücksichtigt werden. Weil der Grafensohn das Bürgermädchen verführt hat, muß er sie nach der Entscheidung des Hausvaters heiraten, aber mit Staatsdienst und ehrgeizigen Plänen ist es vorbei. Der Sohn mag die Verwaltung der Güter übernehmen: „es ist mir ohnedem lieb, daß ein Beispiel wie dieses aus den Augen der Welt komme — es ist doch immer eine Zerrüttung bürgerlicher Ordnung". Solch Gleichgewicht von Gefühl und Vernunft ist Sache des reifen, seiner selbst sicheren Alters. Mit dem Tatendurst der Jugend ist es — wie der Sohn zu hören bekommt — „ein wesenloses Ding". Männerkraft soll sein „wie der Funken im Feuerstein, nur sichtbar, wenn Eisen daran schlägt, dann aber gewiß". So spricht der Hausvater, und er bekommt genug Gelegenheit, seine Worte wahr zu machen: mit Erstaunen sehen wir also auch hier im Mittelpunkt des Familiengemäldes die Kraftfigur, den Kerl, freilich so hatten die Stürmer und Dränger sich ihn nicht gedacht.

Freudig nahm das Publikum das Drama auf. Das war wieder einmal ein Stück, in das jeder Hausvater seine Kinder schicken, wo er sich selbst Stärkung für sein Amt holen konnte. Um der trefflichen Lehre, der sich ablösenden Bilder willen übersah man gern, daß die dünne Handlung eigentlich nur darin bestand, daß der Hausvater schon bestehende Verwirrungen eine nach der andern schlichtete. Doch wurde die Schwäche fast zur Tugend: Gemmingen blieb in den Grenzen seines Könnens und erstrebte auf einfachstem Wege die Diderotsche unbedingte Illusion — wie köstlich zeugt dafür die Bühnenanweisung des Schlusses: „Die ganze Familie sammelt sich um den Hausvater und, ja ohne Komplimente zu machen, fällt der Vorhang"!

Mit Gemmingens Drama wurde das genre sérieux erst recht lebendig. Schröder, der, als der „Deutsche Hausvater" erschien, gerade in Mannheim war, übernahm ihn sofort, ebenso war er für Dalberg, den Mannheimer Intendanten, der vollkommene Ausdruck seines Ideals. Hier war die goldene Mittelstraße zwischen Konvention und Natur, da lag genau, was das Theater brauchte. Recht anschaulich wird das durch die theoretischen Fragen, die man an der Mannheimer Bühne im Auftrag des Intendanten erörterte, um sich über Wege und Ziele der Schauspielkunst klar zu werden. Die erste „Was ist Natur und welches sind die wahren Grenzen derselben bei theatralischen Vorstellungen?" enthielt schon im Ausdruck die Forderung eines gemäßigten Realismus; ganz in die Nähe Gemmingens führte die Antwort auf die Frage: „Können französische Trauerspiele auf deutschen Bühnen gefallen und wie müssen sie vorgestellt werden, wenn sie allgemeinen Beifall erwerben sollen?" Da wurden die Aufführungen der Franzosen Vorstellungen, die der Deutschen Darstellungen genannt, jene seien prächtig, diese wahr. Wolle man französische Dramen aufführen, müsse es im deutschen Stil geschehen, der aber fordere Natur und Stärke des Ausdrucks gegenüber der Deklamation, der Pose und hohen Gebärde. Damit ist grundsätzlich die Möglichkeit der tragédie in Deutschland geleugnet, denn hier verlangte man, was jene nicht hatte noch haben konnte: die Eigenschaften eines bürgerlichen Dramas.

In diesem Zeichen gelang es endlich, die Fremden, vor allem die Franzosen, entschieden zurückzudrängen. Die Entwicklung, die man seit der Hamburger „Entreprise" im Spielplan derer um Ekhof beobachten kann, setzt sich in Mannheim durch und ist typisch. Während hier das Alexandrinerdrama 1779—81 noch neun Vorstellungen von vier Verfassern erlebte, sind 1781—86 nur vier Aufführungen eines Verfassers zu zählen, dann ist es ganz verschwunden. War das am Ende als Einfluß von Lessings Dramaturgie vorauszusehen, so hatte sie das französische Lustspiel ziemlich ungekränkt gelassen: 1779—81 lieferte dieses auch noch 39 Werke von zwölf Verfassern, 1771—86 war es auf ein Viertel

seines Bestandes gesunken (neun Werke von drei Verfassern), 1786—93 wurde nur noch ein Lustspiel dreimal aufgeführt!

Nicht minder bezeichnend ist, was an Stelle der Franzosen trat. Die verschwundene regelmäßige Tragödie wurde, abgesehen von Ritterstücken und einzelnen Erzeugnissen des Sturmes und Dranges, durch die große deutsche Dichtung, vor allem aber durch Shakespeare ersetzt; der Hauptteil des Spielplans gehörte indessen wie natürlich der eigentlichen Tagesnahrung, dem Lustspiel und bürgerlichen Schauspiel. Gerade hier tritt die gewonnene Selbständigkeit deutlich hervor: die Übersetzungen aus dem Französischen machen solchen aus dem Englischen, vor allem deutschen Originalen Platz. 1779 standen da neben Stephanie nur vereinzelt Gemmingen, Großmann und schier schüchtern Iffland mit drei Aufführungen zweier Werke. Im nächsten Jahrfünft hält Gemmingens und Großmanns Erfolg, freilich nur mit je einem Werk an, neben sie aber treten Schröder, Iffland und mancher andere. Von 1786—93 steigen Ifflands und Schröders Ziffern, sehr beliebt ist auch Jünger; vor allem hebt, Schröder übertreffend, hinter Iffland noch zurückbleibend, Kotzebue sein Haupt, und der ist dann im Jahrzehnt 1793—1803 der unbestrittene Herrscher: 300 Aufführungen von 35 Stücken erreichte er. Bei Iffland lauten die Zahlen 148 (24), bei Jünger 68 (4), bei Schröder 35 (4) — der Anteil der Fremden betrug 9 Stücke mit 47 Aufführungen. Schiller, Lessing, Shakespeare (Goethe erscheint garnicht) brachten es in diesen wegen mancherlei Kriegsnot der großen Bühnenkunst freilich nicht günstigen Jahren nur auf 47 Darstellungen von zehn Dramen.

Die bedeutsamen Namen sind in dieser Zusammenstellung schon genannt, sie alle sind Gemmingen zu Dank verpflichtet; nicht nur Dramentitel wie „Die teutsche Hausmutter" von Soden oder „Die deutsche Hausfrau" von Kotzebue bezeugen es, noch der junge Schiller knüpfte in „Kabale und Liebe" an manche Szene, an manche Gruppierung des „Deutschen Hausvaters" an. Der Gedanke der Eindeutschung des genre sérieux lag in der Luft, Gemmingens Verdienst ist, daß er ihn an einem glücklichen Thema mit gutem Geschmack durchführte: darauf beruht seine Überlegenheit gegenüber Geblers „Minister", der Ähnliches gewollt hatte, und auch gegenüber einem theatralisch vielleicht wirkungsvolleren Stück, das auch 1780, anscheinend unabhängig vom „Hausvater", erschien.

„Kinder! der Stand eines Hausvaters ist ein herber, schwerer Stand ... aber so ein einziger Augenblick, seine Kinder glücklich zu sehen, macht uns allen Kummer vergessen", so schließt das Familiengemälde „Nicht mehr als sechs Schüsseln". Der Verfasser Gustav Friedrich Wilhelm Großmann (1746—96), einst Jurist und in Preußens diplomatischem Dienst beschäftigt, war als Schauspieler zu Seylers Truppe gegangen und leitete später selber ein Theater: mit

Schröder, Iffland und anderen bildet er abermals eine Generation von Schauspielerdichtern. Sein lange gespieltes Drama, dessen ungemeinen Erfolg zahlreiche Auflagen und mehrere Übersetzungen bezeugen, rechnet ganz anders mit den Wünschen einer Truppe als es Gemmingen tat: der gab wesentlich einem Hauptcharakter Gelegenheit, sich in verschiedenen Lagen hintereinander zu bewähren — Schubladenstück nennt man diese Art —, bei Großmann liegt der Fortschritt darin, daß an den ersten Akt, in dem der bürgerliche Hofrat Reinhard gegen seine adlige Frau und deren Verwandtschaft sein Gastmahl zu sechs Schüsseln statt der standesgemäßen sechzehn durchsetzt, noch eine „Kabale" anschließt, die Reinhard dem Willen der Verwandtschaft beugen soll. So grob das sein mag, es kam doch eine Handlung zustande, und sie ließ den Hauptcharakter auch nicht bloß als den Träger überlegener Weisheit, sondern als Menschen von Fleisch, Blut und leidenschaftlichen Irrungen erkennen.

Bedeutsam ist ferner die Verschiebung des Themas in eine neue Umwelt: sie bereitet einen Frontwechsel vor. Bei Gemmingen vertritt Graf Wodmar, der adlige Hausvater, eine aufgeklärte Obrigkeit, hier verlangt sie der Hofrat als der Vertreter des Mittelstandes. Beide Dramen sind einig in ihrer Überzeugung von der Notwendigkeit staatlicher und gesellschaftlicher Ordnung als Grundlage aller Sittlichkeit: nur ist sie dort Pflicht der Staatslenker, hier Recht der Beherrschten. Aber beide Male ist der reife Mann Träger der Meinung des Dichters; der Sohn des Hofrats Reinhard spricht sehr deutlich die Sprache der Genies, doch dieser Vater hat noch weniger Sinn für die Ansprüche der Jugend als Graf Wodmar: der Tunichtgut wird einfach unter die Soldaten gesteckt, da mag er Zucht lernen. Der echte „Kerl" ist eben der Vater, ein Mann von Eisen im bürgerlichen Schlafrock; schon meldet sich hier ein Pathos, das bald politische Züge annehmen sollte: der unbestechliche, aufrechte Beamte schüttet die volle Schale seines Zornes über Höflings- und Maitressenwirtschaft aus, er trägt den Stolz selbstbewußten Bürgertums gegen die Ansprüche des Adels zur Schau. Auf ihn ist der Anspruch, deutsches Wesen zu verkörpern, jetzt übergegangen: „Du wolltest Dein verdammtes, steifes Ceremoniel zum Teufel werfen? Eines deutschen Mannes deutsches Weib sein auf Du und Du?" — unwillkürlich denken wir an Schillers Ferdinand, der als deutscher Jüngling die englische Maitresse verachtet: hier ist der Boden, aus dem solche in der Lage nicht gerade zwingend gegebene Beteuerung erwuchs.

Noch ist die politische Färbung in keiner Weise von revolutionärer Gesinnung bestimmt. Der Fürst ist bei Großmann zwar kein Musterlandesvater, aber man braucht ihn nur aufzuklären, dann betrachtet er es als sein selbstverständliches Amt, Ungerechtigkeiten auszugleichen, seine hohen Beamten sind ja gut, nicht etwa nur Reinhard, sondern auch dessen Vorgesetzter, ein adliger Geheim-

rat. Überhaupt wird jeder Stand schonend behandelt, der einen Nutzen für die Allgemeinheit haben kann, selbst der bettelstolze Oberst a. D. bekehrt sich noch rechtzeitig — die rettungslos verlorenen Bösewichter sind Nichtstuer und Hofschranzen und dabei so arg karikiert, daß sich niemand in ihnen zu erkennen brauchte. Das alles ist darauf angelegt, im Zuschauer die Überzeugung zu erwecken, daß Vernunft und Gefühl sich stets in Einklang bringen lassen — heute sehen wir sehr deutlich, daß Gemmingen wie Großmann nur dadurch zum Ziele kamen, daß sie ihren Konflikten keine tragische Tiefe gaben und außerdem ihren Hausvätern durch einen stattlichen Geldsack es ermöglichten, jene erfreuliche Harmonie sehr wesentlich zu erleichtern. So gab das Familiengemälde von vornherein unter dem Schein der Wirklichkeit Wunschbilder; der Zuschauer aber mochte gehobenen Hauptes nach Hause gehen, meinte er doch erlebt zu haben, wie sich Natur und Gesellschaft sehr gut miteinander vertragen konnten.

Noch einmal rissen Schillers Jugenddramen jäh die Kluft auf, die Gemmingen und Großmann so sorglich zu überbrücken suchten: fast erschreckend ragen „Die Räuber" und „Kabale und Liebe" aus dem freundlichen Hügellande der bürgerlichen Dramatik hervor. Dem behaglichen Optimismus der Aufklärung trat nochmals die tragische Weltauffassung eines Stürmers und Drängers mit einer Leidenschaft entgegen, die selbst einen Moritz vergessen ließ, daß er einst für Gerstenberg und Klinger geschwärmt hatte. Dem Publikum war es natürlich viel wohler, wenn man die Dinge nicht so verzweifelt ernst nahm, und so ließ sich das bürgerliche Drama in seiner gemächlichen Gangart nicht stören; mit einem Auge schielte es immerhin gern nach dem gewaltigen Vorbild, um sich von ihm anzueignen, was es für seine bescheidenen Zwecke gebrauchen konnte.

Das war vor allem die Rousseaustimmung: bei Schiller stand Gesetz gegen Freiheit, Konvention gegen Natur, das schwärmende Gefühl setzte sich mit revolutionärem Trotz über die Vorurteile des Standes hinweg. Karl Moor wirft sich zum Richter über eine verderbte Gesellschaft auf, der Präsident und sein Sekretär sind Schurken, ihnen gegenüber steht der schlichte Biedermann, der Vertreter eines Volkes, dessen Rechte und Menschenwürde die Regierenden mit Füßen treten. Das Familienstück schwelgte in Gefühlen, die Rousseau entfesselt hatte, aber es suchte sie in Einklang zur eignen Gesamthaltung zu bringen; das heißt, es benutzte sie nicht als Ausdruck revolutionärer Gesinnung, wohl aber einer gebührend ehrfürchtigen Opposition. Diese prägte sich darin aus, daß jetzt nach Goethes Ausdruck „dem ehrbaren Bürger- und Familiensinn gemäß" die Handlung den „Wert des mittleren, ja unteren Standes zu einer gemütlichen Anschauung brachte". Auch Großmann war immer noch in der

Welt der Regierenden geblieben — jetzt finden sich grundsätzlich Natur und Gefühl als die Bedingungen menschlichen Glückes in Haus und Familie des einfachen Bürgers oder Landmannes („arm, aber ehrlich" wird beliebtes Schlagwort), in der vornehmen Welt dagegen herrscht das „Vorurteil", nämlich der Geburtsstolz des Adels, der Standesstolz des Beamten und Offiziers. Darum gehören auch (wiederum nach Goethe) die Bösewichter gemeinhin diesen Ständen an; „doch mußte die Person Kammerjunker oder wenigstens Geheimsekretär sein, um sich einer solchen Auszeichnung würdig zu machen. Zu den allergottlosesten Schaubildern aber erkor man die obersten Chargen und Stellen des Hof- und Civiletats im Adreßkalender, in welcher vornehmen Gesellschaft denn auch noch die Justitiarien als Bösewichter der ersten Instanz ihren Platz fanden."

Man sieht, das sind Träger und Nutznießer der bestehenden staatlichen und gesellschaftlichen Ordnung; der Hausvater hat mit ihr nichts zu tun: er steht als Herr in seinem natürlichen Kreise. Als Lichtgestalt trägt er die Züge, die ihm Gemmingen und Großmann gegeben hatten, aber auf einer tieferen gesellschaftlichen Stufe. Beibehalten wurde auch die Überlegenheit der älteren Generation über die jüngere, unter dem Eindruck des Gefühlssturms der Schillerschen Jünglinge zeigte man jedoch etwas mehr Verständnis für die Eigenart jugendlicher Geister: väterliche Aufsicht müssen sich Leidenschaft und Liebe zwar gefallen lassen, aber sie werden nicht mehr aufs Land verbannt oder unter die Fuchtel gestellt. Bezeichnend ist, daß trotz unbedingter Bekämpfung jedes Standesstolzes einer Vermischung der Stände nicht das Wort geredet wird, jeder soll sich in seinem Kreise halten. Heiraten zwischen Adligen und Bürgerlichen pflegen besonders für den bürgerlichen Teil bedenkliche Folgen zu haben; wenn er einfache, naturgemäße Verhältnisse mit der künstlichen Welt eines höheren Standes vertauscht hat, muß er es büßen.

Das Bild des neuen Familienstücks von Staat und Gesellschaft ist also von unten gesehen; trotzdem trägt es nicht pessimistische Färbung, weil seine Verfasser an dem frohen Glauben festhalten, daß alles Böse schließlich nur Ausfluß verworrener Gehirne und getrübter Herzen ist. Darum ist Umkehr und Besserung möglich, sobald dem Sünder einmal klar geworden ist, daß er für sein Handeln dem Gefühl und der Vernunft Rechenschaft schuldet. Leider kann die Hauptgestalt, der Hausvater, zum Siege des Guten nicht viel mehr beitragen als das vorbildliche Beispiel seiner Persönlichkeit, die Macht ist bei den beamteten Bösen, und so muß dadurch geholfen werden, daß über dem verworfenen Sekretär oder Rat ein aufgeklärter Geheimrat steht; wenn der etwa auch nicht besser ist, so thront über ihm die Weisheit des Ministers, und gar der Fürst ist stets besten Willens und klarer Einsicht. Diese guten Gewalten können aber erst am Schluß eingreifen, da sie sonst die eigentliche Sympathiegestalt ver-

dunkeln würden — die Folge ist freilich jener Eindruck, den Schiller später derb genug wiedergab: der letzte Akt ist die Zeche, „wenn sich das Laster erbricht, setzt sich die Tugend zu Tisch."

Gerade die Sicherheit, mit der das Spiel der Bühne einem jeden zu guter Letzt zuteil werden ließ, was ihm zukam, machte das Familienstück in einer Zeit, da man das Theater als „moralische Anstalt" betrachtete, zur Hauptstütze des Spielplans. Während bisher das dramatische Schaffen der einzelnen Schriftsteller nach Stoffen und Gattungen verhältnismäßig buntscheckig gewesen war, schien jetzt der Erfolg am besten gesichert, wenn der Charakter eines „Gemäldes" aus dem sittlichen Leben des Mittelstandes scharf herausgearbeitet wurde. Auch das wollte gelernt sein; in Friedrich Ludwig Schröders (1744—1816) Bearbeitertätigkeit bildeten sich die Züge heraus, welche die Gattung kennzeichneten.

Wir wissen schon, daß Schröder sehr wenig danach fragte, ob die Originale, die er übertrug, in Haltung und Ton sich deutschen Sitten wenigstens annäherten: ihm waren Beaumont und Fletcher, Southerne und Farquhar geradeso recht wie die moralisch-bürgerlichen Goldsmith, Cumberland und Moore. Nun war aber die Handlung dieser englischen Komödien, besonders der älteren, abwechselungsreich und abenteuerlich: wenn etwa Beaumont und Fletcher die Szene ihres Rule a wife and have a wife nach Spanien verlegten, Schröder sie in einem deutschen Kleinstaat ansiedelt, so genügt das schon, um ahnen zu lassen, wie die alte Komödie sich in der neuen Umwelt drehen und wenden lassen mußte. Der Begriff der Familie war ihr eigentlich fremd: sie lebte von heimlichen Heiraten, von Eltern und Kindern, die sich wechselseitig unbekannt sind, sie kannte nur eine individualistische Moral, freute sich an ihren Sonderlingen und launischen Käuzen: das ließ sich nicht ohne weiteres eindeutschen. Abgesehen davon daß in den Charakteren und Vorgängen oft genug die fremde Volksart durchschimmert, erhält daher die Handlung in der deutschen Umformung etwas auffallend Romanhaftes, das sie in den innerlich und äußerlich ungebundenen Originalen so nicht hat.

Ähnliches meinte Goethe wohl, wenn er von dem „herben Kern" sprach, der trotz aller Anähnlichung an deutsche Verhältnisse, trotz aller Milderung der teilweise recht ausgelassenen Vorlagen in Schröders Bühnenbearbeitungen zurückblieb; aber dieser hatte sich dermaßen an sein Verfahren gewöhnt, daß er davon auch nicht loskam, wenn er eigenes bot: durch romanhaft-verwickelte Voraussetzungen, durch die Sonderlingsart der Personen setzte er sich, ohne es zu wollen, in Gegensatz zu dem eigenen Wunsch, ein Bild typischen deutschen Familienlebens zu geben. Wie sonderbar im „Fähndrich" (1782) dieser an Gedächtnisschwäche leidende, den Geizhals spielende, in Wirklichkeit still wohltätige Baron

von Harrwitz, wie künstlich Verwicklung und Lösung: einerseits kennen Vater und Sohn einander nicht, andererseits ist die Tochter nicht das wirkliche Kind des Vaters! Im „Vetter in Lissabon" (1784) muß es möglich sein, daß ein Vater die in seinem Hause lebende Tochter für unverheiratet hält und ihr einen Mann geben will, während sie ihm in Wirklichkeit schon aus rechtmäßiger Ehe einen Enkel beschert hat: die Überraschung ist fast so groß wie die andere, daß unter der Maske eines dem ersten Eindruck nach langjährigen Hausfreundes der reiche Vetter aus Lissabon versteckt ist.

Alles Fremdartige in Charakteren und Vorgängen fand sich bei Schröder schließlich doch irgendwie bezogen auf die sozialen Bedingungen der Familie: der ehrbare Kaufmannssinn des Vormunds und die Sorgen des Vaters um die Vermählung der Töchter im „Testament", die Pflicht des braven Sohnes für die Mutter zu sorgen im „Fähndrich", die Zerrüttung des Hauswesens, dem die Frau fehlt („Das Porträt der Mutter") oder das von einer leichtsinnigen zweiten Frau falsch geführt wird („Der Vetter in Lissabon"), die peinliche Lage der mittellosen Witwe und erwachsenen Tochter aus gutem Hause („Der Ring"); derartiges erwies sich als das Bleibende und rückte vor der rasch veraltenden, unwahrscheinlichen Verwicklung in den Vordergrund. Bei allen Widersprüchen und Unmöglichkeiten im einzelnen wiesen die schröderschen Stücke in ihrer Gesamtheit unverkennbar einen gemeinsamen Zug auf: sie wollten Vorfälle des Familienlebens dramatisch verwerten, und damit erschlossen sie den deutschen Dramatikern ein Gebiet, auf dem sich diese heimisch fühlen konnten. Gelang es die deutschen Sitten, die sich vorläufig mit den Ereignissen der Handlung nicht recht decken wollten, wirklich zur Voraussetzung des Geschehens zu machen, so waren die Klagen, daß in Deutschland ein alle Kreise anziehendes Schauspiel unmöglich sei, widerlegt. Uud war nicht der „Vetter" ein guter Anfang? Hier mußte einer die erste Pflicht des Hausvaters, sein Geld zusammenzuhalten und seinen Kindern gerecht zu werden, lernen; der aus der Fremde heimkehrende Verwandte mit dem straffen Geldbeutel war nicht nur ein bequemes Hilfsmittel, eine bedrohliche Verwicklung zu lösen, er war auch der geborene Prediger von Vernunft und Rechtlichkeit, da draußen hatte er außerhalb der herkömmlichen Verhältnisse gestanden — leise bereitete sich bei Schröder auch schon der Gefühlston, das Lob des Ausgleichs zwischen Herz und Kopf vor.

Der Vollender des deutschen Familienstücks wurde August Wilhelm Iffland (1759—1814). Schröder, das Kind des Theaters, hatte sich erst zum Bürgertum hinfinden müssen, Iffland aber war im wohlhabenden niedersächsischen Bürgerhause aufgewachsen. In den Seelenkämpfen, die den Jüngling der

Entschluß kostete, entgegen den Erwartungen seiner Familie auf Studium und bürgerlichen Beruf zu verzichten, hatte er, unmittelbar ehe der Würfel fiel, sich zugeschworen, das Theater nur noch als Schauspieler zu betreten oder erst, wenn er als wohlbestallter Prediger vor jeder Versuchung sicher sei. Wer so dachte, der nahm in das neue Leben ganz selbstverständlich genug von den Anschauungen des alten mit, um seine beste Kraft daran zu setzen, solche Wahl auch in den Augen von Eltern, Geschwistern und Jugendfreunden zu rechtfertigen, und wenn der Schauspieler zum Theaterschriftsteller wurde, dann war ihm erst recht Bereich und Sinn seines Schaffens nahegelegt.

Er hat auch nicht lange nach der ihm gemäßen Form zu suchen brauchen; schon sein Erstling „Albert von Thurneisen" (1781) zeigte deutlich, wohin für ihn die Fahrt ging. Stoff und Ausgang dieses Soldatentrauerspiels waren des Verfassers eigentlichem Wesen fremd, ifflandisch war durchaus die Behandlung: der hergebrachte Bruch der Disziplin wird der Anlaß zu einem Familienstück, dessen Szene fast durchweg die Privatwohnung des Generals, dessen Inhalt viel mehr die Gefühle von Vater und Tochter als das Schicksal des schuldigen Hauptmanns sind. Daher ließ die freundliche Aufnahme den Vorsatz entstehen, „mehrere bürgerliche Verhältnisse nach und nach zu behandeln"; nach zwei ‚übelgeratenen Versuchen", die Iffland vernichtete, war er seiner Sache sicher. Am 9. März 1784, etwa einen Monat vor der Uraufführung von „Kabale und Liebe", wurde sein Schauspiel „Verbrechen aus Ehrsucht" „mit inniger Teilnahme" empfangen, und als der Dichter auf der Höhe des Ruhmes (1798) den Bericht über seine „Theatralische Laufbahn" abstattete, da war es ihm ein herzerhebendes Gefühl, soviele Menschen „in Tränen des Wohlwollens für eine gute Sache", in schwärmerischer Erregung jedes edlen Gefühls erblickt zu haben. Die Gesinnung, die er erweckt hatte, sollten die Zuschauer, wie er hoffte, mit nach Hause nehmen und auf ihre Angehörigen verbreiten, er aber erachtete es als Pflicht, „die Möglichkeit auf eine Volksversammlung zu wirken, niemals anders als in der Stimmung für das Gute zu gebrauchen".

Das hat er redlich gehalten; nur als Dienerin des Gemeinwohls sah er seine Kunst an, und darum hielt er alles fern, was ihr einen romantischen, leidenschaftlichen Schein hätte geben können. Seine Handlungen bedurften der Abenteuerlichkeiten Schröders nicht, aber er verstand, die einfachen Vorgänge in ihren Wendepunkten eindringlich und durch deutliche Charakteristik der Träger lebendig zu machen. In verhältnismäßig engem Kreise wußte er seine Menschen reden zu lassen, wie ihre Standesgenossen im Parterre es hören wollten: klug und wohlgesetzt, mit einer Neigung zu wortreichem Tugendpathos und dabei in einprägsamer, auf die Wirkung gut berechneter Zuspitzung — der Schau-

spieler in ihm sorgte dafür, daß wenigstens die derben, ehrlichen Väter, die hochmütigen Bürokraten, die unentwegt getreuen Diener, gelegentlich auch andere wie der falsche Hauptmann von Posert (lange eine Glanzrolle für Virtuosen) oder der gelehrte Rektor (im „Spieler" 1796) und ähnliche „Chargen" ihre eigene persönlich gefärbte Sprache redeten. Ziel war immer, Herz und Verstand des Publikums in gleicher Weise zu befriedigen, und dazu gehörte, daß die dramatischen Vorgänge sich abspielten, als seien sie ein Stück des täglichen Lebens, könnten sich im Bereich jeden Zuschauers erneuern.

Darum spielen unter seinen vielen Dramen nur sehr wenige nicht in der bürgerlichen Familie; aus der Hofluft („Elise von Valberg" 1791), dem Kreis des hohen Adels („Figaro in Deutschland" 1790), aus örtlicher und zeitlicher Ferne („Achmet und Zenide", „Friedrich von Österreich") kehrte er stets schnell wieder heim in die vertraute Welt. Für sein wahrlich nicht künstlerisch bedingtes Schaffen redet die Folge „Verbrechen aus Ehrsucht", „Bewußtsein" (1786) und „Reue versöhnt" (1788). Das erste Stück war nicht als Anfang einer Trilogie gemeint gewesen: der Sohn eines guten Bürgerhauses will über seinen Stand hinaus, er bringt, weil der Ehrgeiz ihn zum Griff in die Kasse verleitet, Unglück über die Seinen und beraubt sich selbst der Heimat wie der Zukunftsaussichten. Da durften Verzweiflung und aufrichtige Reue dem Schuldigen wohl die öffentliche Schande ersparen, aber Iffland brauchte nur zu hören, Kaiser Joseph habe gesagt, er würde nicht so gelinde mit dem jungen Ruhberg verfahren sein, um die Frage in einem zweiten Stücke abzuhandeln. Natürlich mußte der Sünder gerettet bleiben, aber er hatte zu erkennen, daß er solange die Folgen seiner Schuld werde tragen müssen, bis er mit jenem Ehrgeiz die Wurzel allen Übels getilgt habe. Nachdem das durch die Erfahrungen des zweiten Teils geschehen ist, darf endlich im dritten der gestrafte und geheilte Sünder bei stillem Wirken im Hause eines bürgerlichen Fabrikanten auch noch glücklich werden.

Man ahnt danach schon, welches Mittel für Iffland die Bürgschaft zugleich der moralischen Wirkung wie des Bühnenerfolges war: er sah sein Ziel erreicht, wenn die Zuschauer sich „sanfter Rührung" hingaben. Darum ließ er auch auf der Bühne die Zähren reichlich fließen, nicht einmal das Hauptbuch des Kaufmanns (in „Reue versöhnt") ist vor ihnen sicher. Diese Tränenseligkeit, die jedes Alter und Geschlecht teilt, der jede Veranlassung, jede Stimmung recht ist, um das Taschentuch an die Augen zu führen, erleichtert den Ausweg aus allen Nöten, die in dieser Welt vorkommen können. Als Erbstück des Sturmes und Dranges erscheint der Gegensatz zwischen der älteren und der jüngeren Generation: diese schwelgt im menschenbeglückenden Gefühl, jene vertritt das Recht des kühlen Kopfes. Die Zuschauer sollen etwa in „Verbrechen aus Ehrsucht" gerührt sich weiden an den Universitätserinnerungen

der beiden Freunde, die deutlich die Stimmung Karl Moors an der Donau erneuern, sie sollen sich auch freuen, wenn der junge Ahlden in seiner ersten „Defension" seinen Schützling mit „Bestimmung — Drang der Verhältnisse — Leidenschaften" rechtfertigt. Der Vater, der gestrenge Oberkommissar, ein Biedermann von altem Schrot und Korn, hat gar kein Verständnis für den Sinn, den diese neumodischen Begriffe noch dazu in einem amtlichen Schriftstück haben sollen, aber er ist schließlich der rettende Engel in der Not, ihm fließen die Tränen der Dankbarkeit und Bewunderung: die Rührung hebt alles auf, was an ihm altmodisch und eng sein könnte.

Leidenschaften, die den Ausgleich durch Tränen unmöglich machen, sind für Iffland im Kreise der Familie kaum denkbar. Woher sollten sie auch entspringen? Liebe gibt es nur mit elterlicher Genehmigung, seine Töchter rechnen es sich schon als schweren Fehl an, wenn sie den Vater nicht sofort zum Vertrauten einer aufkeimenden Neigung machen („Herbsttag"), seine Söhne verzichten ohne Widerrede, wenn der Vater ihre Wahl nicht billigt. Gewiß treffen innerhalb der Familie zwei Lebensalter und damit zwei Temperamente aufeinander, die Jugend beruft sich auf die Stimme des Herzens, und die darf nicht ohne weiteres unrecht haben. Darum vertreten die Väter, älteren Brüder und Freunde auch gar nicht den Weltverstand: ihre Vernunft ist durch Erfahrung gewonnen, in Leiden geprüft, sie redet die Sprache des Gefühls, ist liebende Weisheit, und deren Leitung bedarf das Herz.

So bleibt unausgleichbar nur der Gegensatz zwischen Herz und kaltem Verstand — den kennt man aber in der Familie nicht, sein Reich ist die große Welt mit ihrem Streben nach Ehre und Reichtum, mit ihren Kabalen und ihren starren, nur äußerlich begründeten Satzungen. Fern von ihr, auf dem Lande, ist der sicherste Sitz reinen Familienglücks. Von Rousseaus Predigt ist bei Iffland der Preis dörflicher Unschuld und Einfachheit übriggeblieben; eins der wirksamsten und dauerhaftesten Stücke „Die Hagestolzen" (aufgef. 1791) gibt in dem Idyll der braven Pächterfamilie, aus der sich der Hofrat die Frau holt, seine besten Szenen, so daß Schiller, wahrlich kein Freund des Ifflandschen Dramas, hier etwas von wahrer Poesie fand. Das Land, wo die wohnen, „welche von den andern gemeine Menschen genannt werden", ist die Heimat wahren Menschentums. „Die Jäger" (1785), ein zweites ungemein langlebiges Stück, das mit seiner Schilderung der Welt des Forsthauses dem Schicksalsdrama und Otto Ludwigs „Erbförster" Anregungen gab, baut sich bis in Einzelheiten auf dem Gegensatz der schlichten, unverdorbenen Landmenschen zur gefährlichen Bildung der Stadt auf, sogar die Sprache dient als Sinnbild — Oberförster: „Wollen Sie, wie ich will? — Hand in Hand — deutsche Treue!" Amtmann: „Und reciprokes Verständnis, amikable Behandlung".

Hier findet sich auch die Gelegenheit, ein bescheidenes soziales Pathos aufzubieten: der Zorn ifflandischer Biedermänner gilt der verderbten Zivilisation und ihren Trägern, starr an ihren Vorrechten festhaltenden Adligen und verknöcherten, nur an ihre persönliche Machtstellung denkenden Beamten. „Die Mündel“ (1784) zeigen besonders deutlich, was bei Iffland aus schillerschem Sturm und Drange wurde. Da haben wir aus den „Räubern“ den gebrechlichen Greis, der, weil er zu lange lebt, von seinem habgierigen Verwandten, dem Kanzler, als wahnsinnig eingesperrt worden ist, da sind zwei Brüder entgegengesetzten Charakters — aber vorsichtig ist alles gemildert: der mißhandelte Alte ist nur ein Oheim, die Brüder schließlich beide brav. Wiederum entspricht der Kanzler mit seinem diensteifrigen Sekretär dem Präsidenten und Wurm in „Kabale und Liebe“, aber Bösewichter großen Stils sind beide nicht. Der ältere der beiden Mündel ist Träger eines Karl Moorschen oder vorausgenommenen Posa-Pathos; von ihm, dem Verteidiger der „jammernden Unschuld“, hört der Kanzler „die Sprache der unterdrückten Menschheit“. Revolutionär ist das gar nicht gemeint, die Hoffnung geht auf den Fürsten: „er ist der Vater seines Landes — Er ist Mensch! — Er soll mich hören! — was schützt euch bei eurem Raube als die schwache Kette des Zeremoniells! — ich breche sie!“ Aber der Sekretär bereut rechtzeitig, und im Hintergrunde steht überdies tröstlich der aufgeklärte Nachfolger des Kanzlers, der dafür auch Strahlenheim heißen darf. So mußte es schon sein, damit der volle Glanz auf den Vertreter der älteren Generation, den trefflichen Vormund der Brüder, fallen konnte. Der Stellung im Drama nach entspricht er dem Musikus Miller, mit dem er manchen Zug teilt; als wohlhabender Kaufmann aber gehört er der höheren Schicht des Bürgertums an, nimmt also die Stelle der Helden Gemmingens und Großmanns ein und wird damit für Iffland statt des Jünglings, der bei Schiller im Vordergrunde steht, die gegebene Sympathiefigur.

Ob Iffland seine Dramen als Schau- oder Lustspiele bezeichnete, er verwandte in ihnen immer wieder dieselben Motive, dieselben Personen in immer neuer Einkleidung, und lange genug glückte es ihm durch Abwechselung im einzelnen zu fesseln, erst in seiner späteren Zeit begann er zu ermüden. Ein äußeres Zeichen war, daß er fremde Vorlagen, Stücke neuerer Franzosen wie Picard u.a., bearbeitete und damit gerade die enttäuschte, die in ihm den Schilderer deutschen Wesens liebten. Das ist er in der Tat mit seinen guten Stücken gewesen, gerade weil sie nicht jeden Augenblick das Wort deutsch im Munde führten. Die Freude am Ausgleich, die Scheu vor allem Herben, die unbedingte Einstellung auf sittliche Wirkung durch Lehre und Rührung entsprachen vollkommen den Überzeugungen des breiten Mittelstandes, das war „aus dem Leben gegriffen“, unterhaltsam und moralisch zu gleicher Zeit. So wollte man sich sehen;

der Stolz aller wackeren Deutschen fand seine Befriedigung an solchen Mustermenschen, an der Verherrlichung der Herz und Verstand paarenden Aufklärungsweisheit. Von den Stufen des Throns und aus dem Schoße des Bürgertums dringen ihre Strahlen durch das trennende Gewölk, so wird der Tugend ihre Belohnung, dem Laster seine Strafe: das war Ifflands Lebensglaube. Freilich, in der Zeit, da Friedrich und Joseph ins Grab sanken, wurde diese Überzeugung allmählich trivial, die Bodenständigkeit zur Enge, das Wertbewußtsein der Personen zu philisterhaft-schwungloser Selbstzufriedenheit — ihr Behagen an einem ängstlich beschränkten Glück läßt nichts von der großen Zeit deutschen Geisteslebens spüren, in der diese Dramen entstanden sind.
Ihre Enge und Einförmigkeit sind mit ein Grund, warum sehr bald neben und vor Iffland als der eigentliche Bühnenherrscher der Zeit, „bewundert viel und viel gescholten", August von Kotzebue (1761—1819) trat. Dem vielseitigen, leicht beweglichen Mann war die Bühne nicht eine Kanzel wie Iffland; als Schriftsteller sah er im Drama eine bequeme, weil seiner Begabung angemessene Form, und in ihr hielt er jeden Gegenstand seiner Behandlung wert, den das Publikum seines Interesses wert fand. Diese Teilnahme zu fesseln war seine Sache; darum benutzte er gern, was die Bühne an besonderer Ohren- und Augenweide bieten konnte, sorgte für dankbare Rollen, änderte aber nichts an der Form des Dramas: die war ihm mit mäßigem Szenenwechsel, beschränkter Zeitdauer und nicht allzu großer Personenzahl eben recht. Dafür strebte er nach mannigfaltigem Inhalt; welterfahren, vielumgetrieben, mochte er sich nicht in Ifflands Enge einspinnen. Er kannte das Leben seiner Zeit in provinzieller Stille wie im modischen Treiben der Residenzen, er wußte gut Bescheid bei Adel und Bürgertum, in Amtsstuben und Salons, nur das Land sah er, obwohl zeitweilig selbst Gutsherr und obwohl der dumm-schlaue Bauer unter seinen Gestalten nicht fehlt, mehr mit Rousseaus als mit den eigenen Augen. Auch er erneuerte gelegentlich fremdes dramatisches Gut, aber im wesentlichen brauchte er doch nur der Laune seines Schaffens zu folgen: auf der bunten Fülle seiner Verwicklungen, der Vielgestaltigkeit der Umgebungen, in die er führte, der Munterkeit, mit der seine Menschen ihr Wesen trieben, beruhte sein alles bisher in Deutschland Dagewesene übertreffender Erfolg. Unerschöpflich schien seine Fruchtbarkeit; als ihn Sands Dolch traf, war eine Reihe seiner früheren Stücke noch unveraltet, und neue lagen schon bereit.
Geistig ist Kotzebue in der Luft der Aufklärung zu Hause, er vertritt stets den Standpunkt der Vernunft, die sich auch bei ihm mit dem natürlichen Gefühl ausgezeichnet verträgt: beide sind Urmitgift des Menschen und bewähren sich siegreich gegen das bloß gesellschaftliche Vorurteil. Das läuft auf den scheinbaren Gegensatz und schließlichen Ausgleich zwischen Herz und Kopf

hinaus, den wir von Iffland her kennen; in doppelter Hinsicht hat Kotzebue ihn neu gestaltet. Zunächst spürte er von Anfang an einen Zug zum Abenteuerlichen: als erstes Stück enthält die Sammlung seiner Dramen den „Eremiten von Formentera" (gedr. 1784), einen „Nathan" seiner Art; aber wie nüchtern nahm sich, ganz abgesehen von der Handlung, Lessings Schauplatz gegen die „ob der Menge der Schlangen unbewohnbare Insel" aus, wie arbeitete die Bühnenanweisung mit Sonnenaufgang, Meeresbrandung und Schiffbrüchigen! Beim folgenden Drama „Adelheid von Wulfingen" (1788) genügt der Titelzusatz „ein Denkmal der Barbarei des dreizehnten Jahrhunderts", um eine Vorstellung von den angewandten Mitteln zu geben, und wenn der Höhepunkt von Kotzebues Lust an exotischen Farben schon mit der „Sonnenjungfrau" (aufgef. Reval 1789, gedr. 91) und der Fortsetzung „Die Spanier in Peru oder Rollas Tod" (1795) erreicht wurde, den Ausflug ins Mittelalter unternahm er immer wieder bis in seine letzten Tage; er hinterließ den ersten Akt eines Trauerspiels „Pfalzgraf Heinrich" aus der Zeit Kaiser Friedrichs II. Dieser Zug zum Ungewöhnlichen machte sich auch darin geltend, daß er es seinen Menschen etwas schwerer machte als Iffland, jenen Ausgleich zwischen Kopf und Herz zu finden: sie können aus Leidenschaft irren, und damit befriedigte er den Wunsch seiner Zeit nach Erregung des starken Gefühls. Das bedeutet, daß Konflikte, an denen Iffland geflissentlich vorbeigesehen hatte, in das Familienstück ihren Einzug hielten. Weltberühmt wurde Kotzebue, als er in „Menschenhaß und Reue" (aufgef. 1787) das Thema von Klingers „Leidendem Weibe" in seiner Weise aufnahm. Die Tragödie des Sturmes und Dranges wurde zum rührenden Schauspiel: die Ehebrecherin sühnt durch Reue und Buße ihren Fehl; ähnlich wird im „Kind der Liebe" (aufgef. 1790) dem gefallenen Mädchen durch den adligen Verführer — inzwischen ist er Oberst a. D. geworden — noch ein spätes Glück beschert. Da waren natürlich starke Gefühlsspannungen auszugleichen, wie sie Iffland nicht wagte und auch nicht wagen konnte, weil die Ereignisse in seiner Welt, in welcher der fühlende Kopf herrschte, undenkbar sein sollten — Kotzebue war der Dramatiker des den Verstand überredenden Herzens, und darauf beruhte sein Welterfolg.

Solche Überredung mußte für ihre Gründe eine unwiderlegliche Quelle haben. Kotzebue fand sie in dem, was er Natur nannte, es handelte sich nur darum, im Rahmen des Dramas wahrscheinliche Träger natürlichen Empfindens zu schaffen. In „Menschenhaß und Reue" hatte die Stimme der Kinder den letzten Ausschlag gegeben, aber das war nur ein Aushilfsmittel gewesen: eine dramatische Rolle mußte Unschuld des Denkens und Fühlens mit der Gabe, die eigene Sache redend und handelnd zu vertreten, vereinen. Dafür gab es gewisse stoffliche Anregungen: Chamforts Jeune Indienne war durch Pfeffel

1766 verdeutscht und jungen Dichtern mit Erfolg zur Nachahmung empfohlen worden; auch Weißes „Freundschaft auf der Probe“ (1767) gehört hierher; seit den siebziger Jahren wurde ferner Cumberlands „Westindier“ viel aufgeführt, der Typus des herzensbraven, aber fern von der Zivilisation aufgewachsenen Jünglings, der von Europens übertünchter Höflichkeit nicht die beste Meinung bekommt. Durch Kotzebues „Indianer in England“ (aufgef. Reval 1789, gedr. 90) wurden diese und andere Vorgänger zurückgedrängt. Der Erfolg ruhte auf der Gestalt der Gurli, der Tochter eines nach England verschlagenen indischen Nabobs, der seinerseits abwechselnd mit seinem alten Diener den weisen Nathan spielt — seitdem war Gurli das Paradestück jeder „Naiven“, die sich in die Gunst des Publikums hineinspielen wollte, und darüber hinaus die stehende Bezeichnung für die Rolle des unverfälschten Naturkindes. Das Gegenbild wurde von der Familie des englischen Kaufmanns geliefert, bei dem die Fremden wohnen, besonders von seinem zweiten Sohn und seiner Frau, einem „deutschen Fräulein von Geburt“, die ihrem bürgerlichen Gatten den Kopf mit ihren Ansprüchen auf Rang und Vornehmheit warm macht. Dagegen gewinnt Gurli alle Herzen durch ihre Unschuld und Güte, deren Äußerungen sich freilich mit den Gebräuchen der europäischen Gesellschaft gar nicht vertragen wollen. Ziel war selbstverständlich, durch allerlei komische oder rührende Wirkungen, die so entstanden, die Formen der Gesellschaft teils als bloß konventionell, teils aber auch als Deckmantel für schnöden Eigennutz hervortreten zu lassen.

Einige folgende Stücke kamen sehr nachdrücklich auf das Thema zurück, ein Zeichen, wie sehr Kotzebue darin eine Rechtfertigung seiner Dramatik sah. Die „Sonnenjungfrau“ Cora, die trotz ihres Keuschheitsgelübdes dem natürlichen Gefühl folgt, weil es mit dem wahren Willen des Sonnengottes übereinstimmen muß, ist eine tragische Gurli; vor allem wirkt „Bruder Moritz der Sonderling“ (aufgef. 1790) trotz der Bezeichnung Lustspiel wesentlich als soziales Drama, bestimmt, die gesellschaftliche Ordnung als auf dem „Vorurteil“ begründet zu erweisen und damit zugleich Kotzebues Stellung zu derartigen Fragen zu rechtfertigen. Moritz Ellingen, der seinen Grafentitel als Vorurteil abgelegt hat, ist etwa das männliche Gegenstück zu Gurli, ein Naiver, aber nicht aus Unwissenheit, sondern aus philosophischer Überzeugung. Bewußt setzt er sich nicht nur über die Gebote der Schicklichkeit hinweg, ihn bindet auch die Sitte nicht — in Worten und Handlungen widerspricht er allem, was ein an ifflandsche Moral gewöhntes Publikum erwartete. Dieser Bruder weist einen Bewerber um die Hand seiner Schwester mit dürren Worten an sie selbst, weil er sich nie anmaßen werde, „in Herzensangelegenheiten der Vormund eines Frauenzimmers zu sein“; bei seiner eigenen Werbung um das Kammer-

mädchen würde er auf den Priestersegen ohne weiteres verzichten, denkt sie anders, so mag sie ihn seinetwegen auch zu dem „ersten besten Ehrenmann" führen, der „für ein paar Taler es übernimmt, unsern Bund in das Protokoll des Himmels einschreiben zu lassen". Daß seine Braut einst ein Opfer der Verführung gewesen ist, stört ihn natürlich gar nicht — der letzte Trumpf ist, daß sämtliche Personen beschließen, künftig nur eine Familie auszumachen und „fern von dem kultivierten Unwesen" auf den neuentdeckten Pelew-Inseln inmitten „guter, unverdorbener Geschöpfe" eine Ansiedlung zu gründen.

Bald genug erhob sich gegen Kotzebues Stücke der Vorwurf der lockeren Moral; er ist nicht so sehr in der Wahl seiner Stoffe als in dem Geiste begründet, in dem er an sie herantrat. Das natürliche Empfinden sollte der Maßstab der Sittlichkeit sein, aber Kotzebues Natur war nicht natürlich. Gurli hat sentimentale Stimmungen, die alles andere als naiv sind, und die Unschuld, die nicht weiß, daß zum Heiraten ein Mann gehört, und, als es ihr glücklich beigebracht ist, den alten Diener heiraten will, weil er ihr gut gefällt, ist nicht in Indien zu Hause, sondern ein Erzeugnis berechnender Absicht. Gegen Meinau (in „Menschenhaß und Reue"), für den „das Hirngespinst, das wir Ehre nennen, . . . nur in unserm Kopfe, nicht in unserm Herzen" ist, der aber doch die Redereien des „faden Hofvolks" scheut, ist Bruder Moritz wenigstens folgerichtig, doch allzu leichten Herzens rückt er, seines großen Geldbeutels sicher, die ernstesten Fragen des sittlichen Lebens ins bequeme Licht des „Vorurteils". Der Idealist, der dem Beduinenstamm, unter dem er gelebt hat, also unverfälschten Naturkindern, nach dem Worte seines Freundes Omar eine neue Welt, neue Wünsche und Bedürfnisse gegeben hat, der demnach wilden Arabern die Kultur des Westens, den eigenen Landsleuten die Natur predigt und schließlich die Welt auf den Pelew-Inseln neu anfangen will, spielt eine sonderbare Doppelrolle und hat kein Recht, seine Laune für die einzig vernünftige Sittlichkeit zu halten.

So ist Kotzebues eigentliche moralische und dramatische Sünde, daß er zweifellos ernste Konflikte so lange zurecht rückt, bis er den gewollten Ausgang von der Teilnahme der gerührten Zuschauer zu erschleichen vermag. Dazu dient in „Menschenhaß und Reue" nach A. W. Schlegels boshaftem Wort „der Kinder Gequäk", im „Kind der Liebe" die erstaunliche Bildung der zur Bettlerin herabgesunkenen unehelichen Mutter und ihres Sohnes, der, obwohl gemeiner Soldat, doch Voltaires „Zadig" zitiert, und was der Beispiele mehr sind. Kotzebue selbst hat diese Schwäche nie erkannt; gegen den Vorwurf der Unsittlichkeit verteidigte er sich mit der guten Wirkung, die seine Stücke oft genug auf zerrüttete Familienverhältnisse ausgeübt hätten, und er meinte alles getan zu haben, wenn er künftig solche gefährlichen Stoffe vermied und sich dem ifflandschen

Kreise annäherte: es ist ganz hübsch, wenn er einmal („Armut und Edelsinn") die Tochter des reichen Kaufmanns auf die Frage, welche Stücke ihr am besten gefielen, antworten läßt: „Die ifflandschen".

Im Wesen der Stücke änderte sich nichts, aber man wird zugeben, daß sich Kotzebue seinem Nebenbuhler auf dessen eigenstem Felde mindestens gewachsen zeigte. Dabei kommt es weniger auf die größere Mannigfaltigkeit der Schauplätze an, auch nicht auf die Neigung zu einer künstlich verschlungenen Handlung, so charakteristisch für Kotzebue der Zug zum Absonderlichen, die Freude an romanhaften Verwicklungen, Erkennungen und dergleichen bleibt. Gewiß, es gab größere äußere Spannung, wenn in der „Falschen Scham" (aufgef. 1796) die Pflegetochter des Hofrats, ein amerikanischer Findling, sich als Kind seiner verschollenen Schwester entpuppt, wenn in der „Silbernen Hochzeit" (aufgef. 1797) Welling, ein wohlhabender Pächter, eigentlich der Baron Wellingrode ist und zu guter Letzt sogar mit dem Stern auf der Brust erscheint, freilich nur um ihn für immer abzulegen und glücklicher Hausvater zu bleiben — fast jedes Familienstück enthält solche Wirkungen, aber nicht auf ihnen beruhte Kotzebues Überlegenheit, sondern darauf, daß er seine Gestalten, vor allem die weiblichen, sich menschlicher gebaren ließ als Ifflands Tugendpuppen. „Armut und Edelsinn" (aufgef. 1794) ist trotz der Bezeichnung Lustspiel durchaus genre sérieux, aber selbst die sentimentale Liebhaberin, von der muntern Freundin zu schweigen, hat Mädchenblut in den Adern, und gar ein Schauspiel wie „Die Stricknadeln" (aufgef. 1804), moralisch, wie man es sich nur wünschen kann, ist gewiß redselig und gewiß zur Genüge auf billige Rührwirkung gearbeitet, aber die Rührung ist Würze, nicht dramatisches Hauptmittel, und es bleibt ein Drama übrig, das den Stoff des alternden Mannes und der jungen Frau glücklich anfaßt.

Kotzebue hatte von vornherein dem genre sérieux durch Lustspielszenen größere Abwechslung gegeben, und mehr als einmal bestimmten diese den Charakter des Ganzen. Im Laufe der Zeit traten neben diese Form des Rührstücks, an der er stets festhielt, eine große Anzahl von Lustspielen und Possen, die weiter nichts sein wollten als Spiele zum Lachen. Nach der vornehmen Gattung der Charakterkomödie ging dabei sein Ehrgeiz nur selten: er war zu Hause, wenn es galt, das Leben seiner Zeit komisch zu beleuchten, die Zöpfe, die den Deutschen mannigfach auf dem Rücken baumelten, kräftig zu schütteln oder auch nur einen Schwank mit allerhand Verwechslungs- und Verkleidungsspäßen auf die Beine zu stellen. Gewiß hat er dabei in den komischen Vorrat der Franzosen von Molière bis in die eigene Zeit gegriffen und ist auch an andern freundlichen Helfern, so am alten Holberg, nicht vorübergegangen; alle solche Anleihen hindern nicht, daß Kotzebue einer der wenigen Deutschen war, denen

die ursprünglichen Gaben des Komödiendichters in reicher Fülle geworden waren. Die komischen Einfälle strömten ihm zu, er hatte den Blick für die bezeichnende Gebärde, das Ohr für das rechte Wort, er wußte mit starken Strichen besondere Typen seiner Zeit hinzustellen; freilich fehlen ihnen jene unvergeßlichen Züge, die sie entweder wie bei Molière zu Vertretern der Menschheit oder wie bei Lessing zum so nicht wiederkehrenden Individuum machen: unter seinen vielen Dienern ist kein Just, unter seinen gutherzigen Freunden kein Werner, der Leutnant Cederström (in „Armut und Edelsinn") ist in Tellheims Lage, arm und stolz wie er, im Gedächtnis bleibt von ihm nichts als das Bild des untadeligen Liebhabers. Vielleicht die einzige Gestalt, die außerhalb des betreffenden Stückes eigenes Leben hat, ist Graf Klingsberg der Vater in den „Beiden Klingsberg" (aufgef. Wien 1799, gedr. 1801), der alte Kavalier, der sich nicht zum Abschied von den Triumphen der Jugend entschließen kann, und gerade hier war die Anlage schon in Schröders „Ring" gegeben — Gurli dagegen kann nicht als Mensch, sondern nur als Rollentypus gelten.

Dafür ist die Atmosphäre um so deutlicher, die Kotzebue seinen Lustspielen gab. Er hat Picards La petite ville française („Die französischen Kleinstädter") übersetzt; als er ihnen aber die berühmten „Deutschen Kleinstädter" (aufgef. Wien 22. III. 1802) und deren Fortsetzungen „Carolus Magnus" (1806) und „Des Esels Schatten" (1810) entgegenstellte, da gab er durchaus Eigenes, Heimisches: die französischen Kleinstädter schauen wie gebannt nach Paris als dem Mekka des guten Geschmacks, die deutschen fühlen sich in ihrem Nest als die Hüter guter, alter Bürgersitte; der Name Krähwinkel stammt zwar von Jean Paul, zum festen Begriff aber ist er durch Kotzebue geworden. Er trat dieser kleinstädtischen Gesellschaft mit der Überlegenheit des Weltmannes und zugleich als ein Vertreter der neuen Zeit entgegen, die er sehr wohl ahnte; freilich konnte er nicht mehr geben als er hatte: eine für das Bedürfnis eines möglichst weiten Publikums zurechtgemachte Aufklärung, die sich zugleich empfindsam aufspielte. Lächerliche Züge der äußeren Erscheinung faßte er gleich gut an der alten wie an der neuen Zeit, aber wie er des überlebten Alten spottete und blind gegen die Mächte des Gemüts war, die an ihm festhielten, so sah er am neuen Geschlecht nur die absonderliche Geste und ahnte nichts von den Kräften, die in der Tiefe wirkten.

So sollten ihn die neue Dichtung und Philosophie, auch die französische Revolution und zuletzt noch der Nationalismus der Befreiungskriege im Lager ihrer Gegner finden; in den Grenzen aber, die er sich als Anwalt des Durchschnittsverstandes zog, sprudelten ihm Witz und Laune unerschöpflich: Hof und Adel, Beamten- und Kaufmannswelt, Juristen, Ärzte und Geistliche, Land und Stadt, Gebildete, Spießbürger und Bauern, sie haben ihre Vertreter in ver-

schiedensten Altern und Umständen, dazu die Frauen von jedem Schlage und jedem Stande, sie alle nicht von vornherein unbedingt in schwarze und weiße Schafe eingeteilt, sondern lebendig, mannigfaltig, natürlich sich in ihrem Kreise bewegend. Mit dem dramatischen Gefüge des Ganzen ist es für gewöhnlich schwach bestellt, die einzelne Szene besteht um so besser. Da sind etwa (im „Kind der Liebe") der derbe, wohlwollende Vater und das naive, gehorsame Töchterlein, beide Figuren schon bekannt, der Gegenstand des Gespräches und die Haltung der Tochter im besonderen sind ifflandisch — und trotzdem wäre für Iffland diese hübsche Mischung von geziemender Folgsamkeit und unbewußtem Bekenntnis ihrer Neigung gänzlich unerreichbar gewesen. Immer wieder stehen dem Lustspieldichter solche glücklichen Züge zur Verfügung, sie nahmen den typischen Figuren ihre Starrheit, ließen die Zeitgenossen mit Behagen die eigene Art wiedererkennen: Frau von Staël wußte, warum sie in ihrem Buche über Deutschland diesem Manne breiten Raum widmete; ohne ihn als Dichter zu überschätzen, erkannte sie, was er als Schriftsteller bedeutete.

Er selber war sich der Grenzen seines Könnens freilich nicht bewußt. Von seinem Bereich führte — wir sahen es — ein Weg zum exotischen Drama, zu einer dem späteren mélodrame der Franzosen verwandten Gattung; Kotzebue begriff nicht, daß er seine Erfolge hier vor allem der aufregenden, romanhaften Handlung, den szenischen Wirkungen verdankte. Er hatte in „Graf Benjowsky oder die Verschwörung in Kamtschatka" (1795) eine Episode aus dem Leben eines acht Jahr zuvor verstorbenen Abenteurers dramatisiert, in den „Spaniern in Peru" betraten Pizarro und Las Casas die Bühne, die „Negersklaven" (1795) hatte er stolz ein „historisch-dramatisches Gemälde" genannt — er meinte, vom exotischen Drama mit geschichtlichem Hintergrunde zur geschichtlichen Tragödie sei nur ein kleiner Schritt. So versuchte er sich ehrgeizig in ihrer großen Form mit „Octavia" (aufgef. 1800); an shakespearische Historien erinnert es, wenn er „Gustav Wasa" und „Bayard" (beide aufgef. 1800) als „historisch-dramatische Gemälde" bezeichnete, welche die Hauptszenen aus dem Leben ihrer Helden in einer Bilderreihe aufstellen sollten. Auf romantischen Pfaden finden wir ihn in den „Hussiten vor Naumburg" (aufgef. 1802) und besonders im „Schutzgeist" (aufgef. 1814) — alles dies sind Versdramen, und sie setzen mit der Zeit ein, da Schillers reife Tragödien erschienen: der gewandte Bühnenschriftsteller wollte sich dem großen Dramatiker auf seinem eigensten Felde gewachsen zeigen. Hier aber mußte er scheitern; von „Octavia" lautete Schillers und Goethes gemeinsames Urteil: „der rednerische Teil ist brav, der poetische und dramatische insbesondere wollen nicht viel heißen". Kein Wunder, diese Kunst verstand, ihre Personen in einzelne dramatische Lagen zu bringen und diese weidlich auszubeuten, aber die Fäden lenkte die

Willkür, keine Notwendigkeit des Geschehens — Dramatiker im höheren Sinne war Kotzebue nicht.
Er behält deshalb doch sein Verdienst um das deutsche Drama. War er kein Neuschöpfer, so gab er überall den Gattungen, welche dem Tagesbedarf der Bühne dienen, die maßgebende Form, so daß neben ihm nur Iffland einen eigenen Charakter behielt. Selbst ein Mann wie Babo, an dichterischen Gaben ihm überlegen, wirkt wie eine Nachahmung von Kotzebue, auch wenn er ihm vorangeht: dieser erst zeigte, was aus einem Stoff wie dem von Babos „Strelitzen" (1790) gemacht werden konnte, und Babos Rührkomödien „Die Maler" und „Bürgerglück" (1791 und 92) sind nur Versuche im genre sérieux, die sich unbeholfen ausnehmen gegen das, was Kotzebue leistete. Ähnliches gilt vom reinen Lustspiel, dem Kotzebue sich ja erst verhältnismäßig spät zuwandte: neben die Bearbeitungen fremder Stoffe hatten sich da im Laufe der achtziger Jahre genug Originallustspiele gestellt. Gotter, Brandes und die beiden Stephanie waren immer noch tätig, schriftstellerisch begabte Schauspieler wie Beck und Beil rührten gern die Feder, und wer gar ex officio Theaterdichter war wie Wezel und Jünger in Wien, der sorgte mit Vorliebe für die heitere Gattung. Besonders Jünger verstand die Kunst der harmlosen Unterhaltung, lange Zeit hielten sich auch Bretzners Lustspiele (vor allem „Das Räuschchen" 1786); beide waren Leipziger, Beil stammte aus Chemnitz, Beck aus Gotha: es ist, als wollte sich der alte Ruhm der sächsischen Komödie noch einmal bewähren. Aber keinem gelang es, irgendwie maßgebend zu werden; als Kotzebues Stern aufging, erschienen die seine Vorgänger gewesen waren, als seine Trabanten.
So sah es auch das Ausland. In Frankreich und England war eine gewisse Erschöpfung auf dramatischem Gebiete eingetreten, Beaumarchais war nicht fruchtbar, Goldoni (gest. 1793) hatte keinen Nachfolger gefunden: da erstand in Deutschland der Mann der Stunde. Überall schwärmte man für Natur, war gefühlvoll und wollte dem Herzen folgen, aber man lebte in einer gesellschaftlichen Ordnung, die ihre Annehmlichkeiten hatte. Kotzebue wußte die Gegensätze gefällig auszugleichen, er war moralisch, aber er ließ mit sich reden. Ein spannender Inhalt war geschickt dramatisch zubereitet und jedem zugänglich gemacht; selbst wo Kotzebue besondere deutsche Sitten schilderte, wirkte das nicht fremdartig: er stellte sich als gutlauniger Beobachter über seine Geschöpfe und verschaffte seinen Zuschauern ihnen gegenüber das angenehme Bewußtsein der Weltläufigkeit. So kam es, daß durch ihn das deutsche Drama eine internationale Bedeutung erlangte: die Wirkung seiner Stücke ist nur mit der von „Werthers Leiden" zu vergleichen, wenn sie auch natürlich auf tieferer Ebene liegt. Denn Werther trat als eine der ersten dichterisch mäch-

tigen Gestaltungen des neuen Gefühls hervor, er redete zu den geistigen Führern der Zeit, Kotzebue wurde von einer Mode getragen, die er bewußt ausbeutete. Auch in Europa war Kotzebue der Mann des geistigen Durchschnitts, und eben als solcher hat er lange genug einen starken Einfluß ausgeübt.

„Menschenhaß und Reue" brach ihm die Bahn. Ob Napoleon, der Verehrer von Goethes Werther, auch für Meinau und Eulalia etwas übrig hatte, wie Gutzkow gelegentlich behauptet, weiß ich sonst nicht zu belegen. Tatsache ist, daß die erste Übersetzung ins Französische (1792) von Bourrienne, einem Brienner Schulkameraden und späteren Sekretär des Korsen, stammt. Andere folgten; vor allem bleibt merkwürdig, daß zu einer Zeit, da die bürgerlichen Dramen Kotzebues in Deutschland schon von der Bühne verschwunden waren, in Paris „Menschenhaß und Reue" noch ein Zugstück war: 1855 wurde es in einer Bearbeitung, die immerhin einen Gérard de Nerval zum Verfasser hatte, aufgeführt, 1862 erschien es abermals in neuer Fassung, und dabei hatte schon 1801 ein Franzose ausgerechnet, daß es in sechs Jahren auf einer Reihe großer und kleiner Pariser Bühnen 172mal gegeben war. Hinzu kamen englische, italienische, dänische, spanische, portugiesische, serbische, neugriechische Übersetzungen, auch der russischen Bühne blieb das zuerst in Reval aufgeführte Werk nicht fremd — wir können es nur bedauern, daß solche Gunst keinem in sich wertvolleren Stück zufiel, ebenso bedauerlich aber ist es, daß kein Deutscher nach Kotzebue mit größerem künstlerischen Ernst dieselbe Gabe verband, außerhalb der Sprachgrenzen verständlich zu sein.

Auch eine große Anzahl der folgenden Dramen fand ihren Weg ins Ausland. 1799 erschienen in London nicht weniger als vier Bearbeitungen der „Spanier in Peru", unter ihnen eine des berühmten Sheridan; eine eigene kritische Schrift wurde dem with such unknown applause aufgeführten Stück gewidmet. Nicht bloß äußerlich sind diese Erfolge zu werten, sie kamen dem deutschen Namen im Ausland zu gute. Es will doch etwas heißen, wenn in den Jugenderinnerungen von Thackeray-Pendennis Kotzebuesche Stücke ihre Rolle spielen, wenn die ersten deutschen Bücher, die Carlyle las, Archenholtz' Geschichte des Siebenjährigen Krieges und ein Drama von Kotzebue waren. Für den slavischen Osten bedeutete der vielgeschmähte Mann die Geburt des modernen Dramas: das serbische Theater hat lange Zeit geradezu von ihm gelebt, mochte sein Name dabei auch manchmal im stillen bleiben.

Es ist schon so: wenn Carlyle meinte, der Ruf dieses Deutschen habe von Kamtschatka bis Cadiz gereicht, so sprach er nur wörtliche Wahrheit. „Da ich eben berichten müssen, wie ich in Shakespeares Vaterlande unsern Kotzebue von den ersten Künstlern ... habe aufführen sehen, so werd' ich auch gleich ... ein vollgültiges Zeugnis ablegen, daß für die, welche die Regierungen de facto

anerkennen, dieser selbe Kotzebue der Dichter der Welt ist. Wie oft ist mir doch, an allen Enden der Welt, namentlich auf Owahu, auf Guajan u. s. w., für meinen geringen Anteil an dem Beginnen seines Sohnes [des Weltumseglers Otto v. K.] mit dem Lobe des großen Mannes geschmeichelt worden.... Überall tönte uns sein Name entgegen.... Sämtliche Bibliotheken auf den aleutischen Inseln, soweit ich solche erkundet habe, bestanden in einem vereinzelten Bande der russischen Übersetzung von Kotzebue." So berichtet Chamisso von seiner großen Fahrt — der Bewunderung für die Lebenskraft dieses Schriftstellers, mochte er schon nur „Surrogat" der Poesie liefern, konnte sich auch der Romantiker nicht entziehen.

Diese Lebenskraft erwies Kotzebue noch lange auf den heimischen Bühnen — Zeugnis dafür können uns die zahlreichen Nummern von Reclams Universalbibliothek sein, die seine Stücke bringen. Wie er bei Lebzeiten das tägliche Brot des Spielplans war, so konnte und wollte auch lange später kein Theater ohne ihn haushalten. Man kann ernstlich nicht sagen, daß er das Bessere gehindert habe, es war ja die Zeit Schillers und Goethes, in der er blühte, und auf seinem eigenen Gebiet ihn zu übertreffen, ließ er jedem frei, aber niemand war da, der sich in seiner Art mit ihm messen konnte.

Noch heute lohnen seine Kleinstadtstücke durch ihren kulturgeschichtlichen Reiz die Ausgrabung, die ihnen manchmal zuteil wird, und mögen wir auch die Äußerlichkeit seiner Schauspiele, die Intrigenkomik seiner Komödien als abgetan empfinden, die Mißachtung, in der er steht, verdient deshalb der Dramatiker nicht. Er hat sich durch die Mängel seiner Persönlichkeit selbst geschadet; anmaßend forderte er den Vergleich mit den großen Zeitgenossen heraus und schnitt dabei als Mensch und Künstler schlecht ab. Trotz seines scharfen Blickes erkannte er nicht, was die Zeit im Innersten bewegte, und geriet darum in Gegensatz zu ihren stärksten Kräften. Seine „Geschichte des deutschen Reiches" wurde beim Wartburgfest verbrannt, als Feind des deutschen Volkes traf ihn der Dolch eines Schwärmers, und dem Mörder gehörte das Mitgefühl der Nation. Das hat auch auf das Urteil über seine Stücke gewirkt; sie mußten nachträglich beweisen, daß er ein Volksverderber gewesen sei. Darum galt er der Nachwelt als lüstern, sollte seine Freude an zweideutigen Lagen gehabt, sollte es schier bedauert haben, wenn bedrängte Tugend unverführt davon kam. Aber die Moral ist auch in Schröders „Testament" sehr zweifelhaft, an gewagten Szenen fehlt es in seinem „Ring" nicht; wenn in Kotzebues „Wildfang" (aufgef. 1795) das Mädchen sich in aller Unschuld entführen läßt, dem Geliebten aber nicht auf sein Zimmer folgen will, so ist diese Szene mitten in einer tollen Verkleidungsposse fein und gut angelegt. Daß Kotzebue an einem Gebiete, auf dem zu allen Zeiten das Komische reiche Aus-

heute gefunden hat, nicht vorübergegangen ist, kann man ihm im Ernst nicht verdenken; Wieland hat sich ganz andere Dinge geleistet, und die Bedenken, die weimarische Hofdamen über Kotzebues „Rehbock“ empfanden, haben Goethe nicht gehindert, sich über die närrische Verwicklung, die aus närrischen Voraussetzungen entspringt, herzlich auszulachen.

Zweifellos hat Kotzebue eine ansehnliche Gabe oft verschwendet, hat oft liederlich gearbeitet und war in der Wahl seiner Mittel nicht peinlich. Die Tiefe war ihm versagt; was man ihm zum schwersten Vorwurf machen kann, ist, daß er sich überhaupt an Dinge wagte, denen er nicht gewachsen war. Dem Theater bot er seine Tagesnahrung, und wer in Deutschland hat es noch mit solchem Erfolge und solchem immer bewährten Können getan? Langweilig war er nur, wenn er pathetisch und damit hohl wurde; in der Zeit der großen Erhebung des deutschen Geistes hatte er das Verdienst, der vaterländischen Bühne für ihren Spielplan die Unabhängigkeit vom Ausland zu gewinnen und selbst einen Siegeszug durch die Welt anzutreten. Als Eckermann 1823, also fünf Jahre nach Kotzebues Tode, sein Können rühmte, da meinte Goethe: „Was zwanzig Jahre sich erhielt und die Neigung des Volkes hat, das muß schon etwas sein. Wenn er in seinem Kreise blieb und nicht über sein Vermögen hinausging, so machte Kotzebue in der Regel etwas Gutes. Es ging ihm wie Chodowiecki, die bürgerlichen Szenen gelangen auch diesem vollkommen, wollte er aber römische oder griechische Helden zeichnen, so wurde es nichts.“

Vollendung

Iffland und Kotzebue gaben dem Alltag, was er brauchte; der Beifall, den sie ernteten, konnte um so unbefangener sein, als ihre dankbaren Zuschauer wußten, daß über dem Alltag der Festtag stand: diese rührenden Familienstücke und lustigen Possen waren die Folie, von der sich der Glanz des hohen deutschen Dramas abhob. Wir möchten wohl wünschen, daß unsre Meister wie Shakespeare und die großen Spanier von einem Kranz zwar geringerer, doch des Vergleiches mit ihnen nicht unwürdiger Geister umgeben gewesen wären; aber das Drama Englands und Spaniens war aus dem Handwerk hervorgegangen, das sich in einzelnen Leistungen zur Kunst erhob, bei uns blieben Kunst und Handwerk geschieden. Goethe und Schiller strebten nach der dramatischen Form, die ihren dichterischen Idealen entsprach; Kotzebue fragte nach dem Geschmack, Iffland nach den sittlichen Bedürfnissen des Publikums — ein Glück war es, daß wenigstens Schiller die Freude an den starken Wirkungen der Bühne verliehen war, daß sie ihm also zu seinem Begriff vom Drama gehörten. So konnte er die alten Hoffnungen erfüllen; er eroberte sich

das Theater, zwang die Zuschauer in den Bann seines Geistes und seines stolzen Pathos — hier war, was Gottsched einst von der Nachahmung der Franzosen erwartet, was man durch Preisausschreiben hatte hervorlocken wollen: die Tragödie der großen Geschicke.

Es wirkt sinnbildlich, daß im Jahr, da Lessing die Augen schloß, Deutschlands stärkster Dramatiker den ersten Schritt in die Öffentlichkeit tat. „Die Räuber", das Werk des Regimentsmedikus Friedrich Schiller (1759—1805), erschienen 1781; am 13. Januar 1782 wurden sie in Mannheim zum erstenmal aufgeführt. Ein Spätling des Sturmes und Dranges, nahm das Drama Leisewitzens und Klingers Thema von der Bruderfeindschaft wieder auf, der ungestüme Protest gegen das Gesetz, die Freude am starken Einzelmenschen, die Kraftsprache und die Schwärmerei für Natur und Freiheit erinnerten an die Töne der Genies, und doch wirkte das alles neu, weil man spürte, daß es neu erlebt war. Der übernommene enge Rahmen der Familientragödie war erweitert. Es handelte sich nicht darum, daß Franz den vom Schicksal begünstigten Bruder um Erbe und Braut bringt, sondern darum, daß die Leidenschaft zweier „Kerle" die Grundlagen der Gesellschaft und Sittlichkeit umstürzt: der eine trotzt an der Spitze einer Schar verwegener Gesellen der Macht des Staates, für den andern braucht es die Schrecken des jüngsten Gerichtes, um ihn in seiner dämonischen Ruchlosigkeit zu erschüttern. Wie blaß und fern erschienen daneben die Handlungen früherer Geniedramen, vom „Götz" abgesehen, und selbst der ließ die dramatische Kraft vermissen, die hier die Szenen zusammenschloß.

Unverkennbar war diese Kraft noch roh. Das zeigte sich in der Intrige: sie sollte packen, darum offenbarte sie sich von vornherein; um Wahrscheinlichkeit kümmerte sie sich nicht, sie führte zu grellen Szenen, zu phantastischen Greueln — der Geschmack hatte das Recht sich zu bekreuzigen. Wer näher zusah, mochte auch erkennen, daß der junge Dichter sich im einzelnen mehr auf den stofflichen Eindruck verließ als auf seine dramatische Formung. Die hätte vor allem den persönlichen Zusammenstoß der Parteien verlangt; aber erst die Theaterbearbeitung (V 6) stellte die beiden Brüder einander gegenüber: auch hier ergab sich nur eine effektvolle Szene, die nicht ersetzen konnte, was die Handlung versäumt hatte. Und trotzdem war bei allen die Form verletzenden Einzelheiten das Ganze ein Drama geworden. Der Dichter, der jeden Bruder Moor für sich der überlieferten sittlichen Ordnung gegenüberstellte, ging eigentlich von der Art der französischen Tragödie aus; aber bei Karl wie bei Franz steigerte er das Riesenmaß der Leiber weit über Menschliches hinaus: er gab dem einen die heiße Leidenschaft des Gefühls, dem andern die kalte des Verstandes, ließ jeden Moor seine Laufbahn bis zu Ende durchmessen und verstand doch, die Vorgänge so in Beziehung zu setzen, daß eine einzige Katastrophe

beide verschlang — hier war eine shakespearische Kraft, die mehr verhieß als Einzelheiten, die auf den Einfluß des Briten zurückgingen.

„Der Ort der Geschichte ist Deutschland", damit war der Anspruch auf freie Bewegung erhoben, mehr noch wurde so betont, daß es um eigenste Dinge der Zuschauer ging. Vergebens war das Kostüm (vgl. S. 411) der Bühnenbearbeitung, Ton und Geist, der hohe Schwung der Rede entsprachen dem erregten Gefühlsleben der Gegenwart. Diese Menschen hatten die Bibel, hatten Klopstock und Werther gelesen, vor allem redeten sie, abgesehen von einigen Übertreibungen, eine leidenschaftliche, aber natürliche Sprache, der eine Kraft und Nachdrücklichkeit gegeben waren, wie sie die Klinger oder Lenz nie erreicht hatten. Die Rousseaustimmung fand hier ihren überzeugenden Ausdruck in zorniger Aufwallung und sentimentaler Sehnsucht, die Flucht in die böhmischen Wälder war ein revolutionäres Sinnbild der Forderung nach Rückkehr zur Natur, auf Karl Moor an der Donau berief sich Schiller in einem entscheidenden Briefe an Körner, um seine menschlichen Empfindungen unmißverständlich auszusprechen.

Rousseau war auch das Evangelium des älteren Sturmes und Dranges gewesen — wer hatte vermocht, es mit solcher dramatischen Gewalt zu verkünden? Bisher waren Natur und Freiheit die Sache des großen Einzelnen gewesen, auch der Kreis um Götz war dramatisch nicht beteiligt; der junge Schiller fühlte, daß eine solche Bewegung nicht bloß individualistisch war, der Kampf des einzelnen mußte von den vielen aufgenommen werden. Aus diesem Empfinden schuf er seinem Karl die Schar der Genossen; an ihrer Spitze wird er zur Macht, sie geben seinem revolutionären Willen den Nachdruck, aber sie gewinnen auch Macht über ihn: sie sind die Elementarkraft, die der Mensch entfesseln, wohl auch benützen, doch nicht endgültig bändigen kann. Das Publikum kannte die Volksszenen des „Götz" und der Ritterdramen; die Art, wie hier in der Schenke, in den böhmischen Wäldern, an der Donau und zuletzt bei der Katastrophe in Franken der Chor der Räuber in Spiel und Widerspiel zur bewegenden Kraft wurde, war auf der deutschen Bühne noch nicht gesehen, auch heute liegt hier und in der mächtigen Veranschaulichung der inneren Zerrüttung eines Menschen die hinreißende, unvergängliche Wirkung des Dramas.

Ganz zu würdigen wußten die wackeren Mannheimer nicht, was ihnen als ersten geboten wurde, aber sie blieben auch nicht hinter der geschichtlichen Stunde zurück. Erst vom dritten Akte wurde mit Amalias Not, der gefühlvoll lyrischen Szene an der Donau, dann der Spannung des Wiedersehens der Liebenden die Teilnahme recht gefesselt: die revolutionäre Glut des Anfangs scheint eher stille Verwunderung erregt zu haben, sie zündete erst später durch

Vermittlung des Buches — freilich hatte hier die Bühnenbearbeitung gehörig Wasser in den Wein gegossen. Von Karl Moors gewaltigem Aufbegehren war nicht viel mehr geblieben als ein Seufzer: „Über die verfluchte Ungleichheit in der Welt!", der Titan verheißt auch nicht, aus Deutschland eine Republik zu machen, gegen die Rom und Sparta Nonnenklöster sein sollen, gar zahm klingt der Ruf: „Stelle mich vor ein Heer Kerls wie ich, und aus Deutschland — aus Deutschland — Doch! Nein! nein! Laß! Es soll herunter! Seine Stunde ist gekommen", und wenn all dem Jünglingszorn die schreckliche Botschaft zugrunde liegt, daß Friede verkündet und das Faustrecht für immer abgeschafft sei, so war am Ende begreiflich, daß ein Theaterpublikum sich nicht allzuviel dabei denken konnte.

Schillers Wollen haben wir natürlich nach dem „Schauspiel" (erst die Bearbeitung nannte sich Trauerspiel) zu beurteilen, und da ist bedeutsam, wie er, dem Triebe seines Genius folgend, schier unbewußt nach der Wirkung von der Bühne strebte, während er meinte, sich den Weg zu ihr zu versperren. Theoretisch war ihm die Gleichgültigkeit der Genies gegen die Bühnenform nicht fremd; die (unterdrückte) Vorrede stellte im ersten Satze fest, dieses Schauspiel werde niemals „das Bürgerrecht auf dem Schauplatze bekommen", und war wesentlich darauf berechnet, diesen angenommenen „großen Fehler" zu einem Vorzug zu machen: weil die „dramatische Methode" an und für sich als auf die Idee lebendiger Anschauung gestellt einen vorzüglichen Wert besitze, habe der Dichter einen „dramatischen Roman und kein theatralisches Drama" geschrieben. In der veröffentlichten Vorrede hat er etwas von seiner stolzen Haltung gegenüber dem Theater abgelassen; grundsätzlich blieb er dabei, zu „mißraten, dieses mein Schauspiel auf die Bühne zu bringen". Ganz wörtlich braucht das alles nicht genommen zu werden, aber soviel wird schon stimmen, daß es dem Jüngling vor allem darauf ankam, die Gesichte zu bannen, die ihm vor der Seele standen, und daß er darum nicht daran denken mochte, sein Werk in die „allzu engen Palisaden des Aristoteles und Batteux" einzukeilen. Um so sicherer leitete ihn sein Genius, als er bei allem Wechsel der Szenen sich doch hütete, in Zersplitterung zu fallen, als er bei aller Freude an den Gedankenstrichen und Ausrufungszeichen der Stürmer und Dränger sich das eigene weithinhallende Pathos nicht nehmen ließ. Seine Selbstrezension spottete darüber, daß der Räuberdichter sich in seinen Shakespeare vergafft habe — gewiß, aber unmittelbar war er Leisewitz, dem Schüler Lessings, gefolgt, und der hatte ein Bühnendichter sein wollen.

Jedenfalls bleibt die Tatsache, daß selbst der von der Natur vorherbestimmte Dramatiker es in Deutschland für angebracht hielt zu betonen, daß er trotz der Bühne dichte. Wichtiger als für die lebendige Kraft seines Dramas ein-

zustehen, war ihm der Nachweis, daß die Moral in ihm nicht Schaden leide; darauf stimmte er die veröffentlichte Vorrede ab: mit der Berufung auf die Natur, auf die Eigenschaft des Dramas als „Kopie der wirklichen Welt“ entschuldigt er seine Gestalten, statt auf ihren Eindruck zu bauen. Es war trotz allem ängstlichen Begehren nach Milderung und Abschwächung Dalbergs großes Verdienst, daß er dem jungen Dichter die Bühne öffnete und ihm Gelegenheit bot, die Wonne zu kosten, die eigenen Gestalten von einem Iffland, Beil, Boeck dargestellt zu sehen.

Und wie schnell schlug Schiller die angeblichen oder wirklichen Bedenken in die Winde, wie bereitwillig unterzog er sich der sauren Mühe, das eigene Kind zuzustutzen, wie unbarmherzig opferte er dabei auch Stellen, an denen sichtlich er selbst sprach. Freilich seufzte er, leichter und vergnüglicher wäre es gewesen, ein neues Stück zu schaffen, besonders die innerlich unmögliche Verlegung in ein fernes Jahrhundert empfand er als bitteren Zwang; empfahl es sich für seinen nächsten Gang nicht, von vornherein Zeit und Umgebung so zu wählen, daß solcher Anstoß vermieden wurde? Noch ließ ihn die Gestalt des Titanen nicht los; er erinnerte sich, daß er auf der Militärakademie bei Rousseau gelesen hatte, Plutarch habe nicht halbgroße Männer zu Helden seiner Biographien gewählt, sondern „große Tugendhafte und erhabene Verbrecher“, in der neueren Geschichte verdiene der Graf von Fiesque seinen Plutarch; hier bot sich die Gelegenheit, einen „Kerl“ zu zeigen, der in der Geschichte seine Rolle gespielt hatte. „Die Verschwörung des Fiesko zu Genua“ hieß das neue Werk, und stolz stand auf dem Titel „ein republikanisches Trauerspiel“.

Es war ein Werk der Schmerzen: diesmal hatte er, schnell bekehrt, für die Bühne arbeiten wollen, und sie rächte sich. Nach mehrfacher Umgestaltung entsprach abermals das gespielte Drama nicht der Buchausgabe (1783, aufgef. Frankf. a. M. 8. X. 1783), die Tragödie war in ein rührendes Schauspiel umgewandelt worden, kein gutes Zeichen für die Folgerichtigkeit ihrer Anlage. Der Erfolg der Bearbeitung (Mannheim 11. I. 1784) enttäuschte denn auch, und die Nachwelt hat den Eindruck insofern bestätigt, als unter Schillers Dramen „Fiesko“ am meisten im Schatten steht. Trotzdem tat der Dichter hier einen Schritt vorwärts. Die Geschichte war ihm zunächst kaum etwas anderes gewesen als die Bürgschaft für die Existenz seines Helden; bald genug sah er, daß sie nicht einmal das war: es handelte sich um einen äußerlich und innerlich gleichgültigen Vorfall, und Fiesko war nicht der große Tugendhafte, der andere Brutus, den er gesucht hatte. Aber er ließ sich nicht irre machen: während Klinger und Leisewitz sich in einem phantastischen Italien tummelten, hätte der Fieskodichter sich vor seinem Shakespeare geschämt, wenn er nicht trotz allem bei der Geschichte ausgeharrt hätte. Vom Glanz des sinkenden Genua

liegt etwas auf seinem Bilde; zum erstenmal übte er die Kunst, eine fremde Welt anschaulich zu machen — das Leben einer gärenden Stadtrepublik mit ihren beweglichen Massen, ihren Führern, die von Volksrechten sprechen und eigene Vorteile meinen, entfaltete sich, den Hauptpersonen wurde eine Rolle gegeben, die geschichtlich hätte sein können und die zu dem Bilde paßte, das der Dichter von ihnen nach dem Wunsche seiner Seele gab.

Aber die Enttäuschung, daß der geschichtliche Fiesko nicht der Mann seines Traumes war, ließ Schiller noch nicht erkennen, was die Geschichte für ihn bedeuten sollte. Die Hoffnung auf ein plutarchisches Idealbild hatte ihn zu dem Stoffe geführt, auf die Empfindung hatte er wirken wollen, tatsächlich aber einen Politiker geschildert, und was mit dem Staate zusammenhing, ließ den Jünger Rousseaus zunächst kalt. So entschuldigte er sich förmlich, daß sein Werk nicht „das lautere Produkt der Begeisterung" sei, sprach davon, daß er versucht habe, die Staatsaktion „aus dem menschlichen Herzen herauszuspinnen und dadurch an das menschliche Herz wieder anzuknüpfen"; all das wäre umsonst gewesen, wenn nicht die Wandlung des geplanten großen Tugendhaften in den großen Verbrecher das Haupt eines gleichgültigen Putsches in der Dichtung zu geschichtlicher Bedeutung erhoben hätte. Fiesko ist Karl Moor, aber mit dem Ehrgeiz des Politikers. Die Krone, bei deren Anblick der Tyrannenhasser einst „Gichter" bekam, möchte er selber besitzen; damit ist die Handlung auf einen inneren Konflikt angelegt, den die „Räuber" noch nicht kannten. Der junge Dichter vermochte ihn nur anzudeuten, aber bei aller Unvollkommenheit der Gestaltung, von einem dramatisierten Roman hätte Schiller beim „Fiesko" nicht mehr reden können. Ähnlich steht in der Auseinandersetzung mit Leonore dem glücklichen Gefühl für das dramatisch Notwendige die Unzulänglichkeit der Ausführung gegenüber: an einen Fiesko, der davon schwärmt, „in romantischen Fluren ganz der Liebe zu leben", glauben wir nicht mehr, aber wie ihm das Schicksal den Weg abschneidet, ihn zwingt, zu seinen Taten zu stehen, das ist eine Vorausnahme späterer großer Dramatik.

Im übrigen irrte Schiller nicht, wenn er andeutete, er habe sich auf ein Gebiet gewagt, das ihm noch fremd war. Zu den wilden Gesellen der „Räuber" hatte seine Kraftsprache gepaßt — hier ergab sich ein Widerspruch, als er sie den genuesischen Nobili in den Mund legte und gar mit seinen noch allzu dürftigen Mitteln eine Intrigantin der großen Welt glaubhaft machen wollte. Es wurde dadurch nicht besser, daß er sich zugleich in Lessings zugespitzten Sätzen und in shakespearischen Bildern versuchte: man spürt, wie er sich überhitzt, um der „kalten Staatsaktion" die Glut zu geben, welche die „Räuber" atmeten. Fast ironisch wirkt es, wenn der Mohr, der neben Spiegelberg und Schufterle eine Zierde der Bande gewesen wäre, zur lebensvollsten Gestalt des geschicht-

lichen Dramas wird: noch atmete Schiller zu sehr im Bannkreis seines Erstlings, als daß er ihn wirklich hätte überholen können.

Was er in der Geschichte gesucht hatte, den natürlichen Hintergrund für seine Menschen, das gab ihm die Welt, aus der er stammte: der junge Schiller erreichte den Gipfel seines Könnens, als er sich dem Familienstück zuwandte. Er tat es gleichzeitig mit Iffland unter dem Einfluß von Gemmingens „Deutschem Hausvater"; er verzichtete auf den freien Flug der „Räuber" (die freilich letzten Endes auch ein Familienstück gewesen waren) und auf die großartige Umwelt des „Fiesko" — in die vier Wände des Bürgerhauses sich einzusperren, war er deshalb nicht gewillt. Noch trug ihn die volle Begeisterung des Sturmes und Dranges, und so faßte er alles zusammen, was das bürgerliche Drama bisher an Zeitkritik vorgebracht hatte. Zur „Emilia Galotti" ging der Blick zurück, abermals wurde Gericht über die absolute Fürstenmacht gehalten, und es gab keine italienische Verhüllung mehr. „Kabale und Liebe" (aufgef. Frankfurt a. M. 13. IV., Mannheim 15. IV. 1784, gedr. 1784) war ein bürgerliches Trauerspiel, aber von Gemmingens und Großmanns bürgerlicher Enge wußte es nichts — das Schicksal der Liebenden spielt sich vor dem Hintergrund der staatlichen und sozialen Zustände des deutschen Volkes ab.

Seit Lessing war das bürgerliche Trauerspiel nicht mehr große Kunst gewesen, weil es das gesellschaftliche Pflichtgebot zur Lebensregel erhoben und die Abweichung von der durch die Weisheit der Regierenden geschützten Ordnung als unmoralisch verurteilt hatte. Aus Schillers Drama zuckt lichterloh die Flamme revolutionären Grimmes, unvereinbar stehen zwei Welten gegeneinander. Das Recht der Natur ist bei der Leidenschaft, die eine Brücke über die Kluft schlagen will, und doch empfindet Luise ihre Liebe als Bruch gottgewollter Ordnung. Ferdinand ist erfüllt vom Zorn des Stürmers und Drängers über diesen naturwidrigen Zustand, aber weit mehr als in den Geniedramen tritt die Deklamation zurück: auch darin ist „Kabale und Liebe" die echte Nachfolgerin der „Emilia", daß im wesentlichen die Dinge reden. Lessings verhaltene Leidenschaft war dem Pathos Schillers freilich fremd; aber Ferdinand spricht nichts, was sich nicht unmittelbar aus der Lage und seinem Charakter ergibt, und der alte Miller ist erst recht ein Mann aus einem Guß. Er hat seine Vorgänger in Odoardo Galotti, bei Lenz, Wagner und Gemmingen, gerade im Vergleich mit ihnen zeigt er sich als dramatische Meisterleistung: er will nichts sein als der gute Vater, der friedliche und ehrenhafte Bürger; ohne daß er es weiß, wächst er in jener großen Szene über sich hinaus, da er in aller schuldigen Devotion gegen den allmächtigen Präsidenten sein Hausrecht wahrt. Da wird der gedrückte Untertan zum Sprecher eines ganzen, sich seines Wertes

bewußten Standes und bleibt doch, was er ist, der kleine Mann, der auf den Einfluß des fürstlichen Leibschneiders hofft.

Der Sturm und Drang hatte die dramatische Form als äußerlichen Zwang betrachtet, der junge Schiller zeigt sich als ihren vollendeten Meister. Das erste Wort, das auf der Bühne fällt, schlägt das Thema an, Wurms Auftreten in der zweiten Szene bereitet die Kabale vor, scharf hebt sich das Ende des zweiten Aktes als Drehpunkt heraus: nach der Gewalt wird jetzt die List das Wort haben. Otto Ludwig, der Schillergegner, erkannte unbedingt an, daß „was die Zusammendrängung des Stoffes in eine abgerundete Fabel" anbetreffe, dies Jugenddrama Schillers beste Komposition sei. Und nicht nur in der Gestaltung der Handlung tritt der Fortschritt zutage, seit den „Räubern" hatte Schiller gelernt, seinen Helden dramatisch das Wort von der Lippe zu locken. Luisens Schwermut, ihre Gedanken an die Zukunft, an Ferdinands eigene Entwürfe und die Pläne seines Vaters begründen das Wort, das uns sagt, um was es geht: „Ich bin ein Edelmann — laß doch sehen, ob mein Adelsbrief älter ist als der Riß zum unendlichen Weltall."

Damit, daß die große und starke Welt des Hofes der kleinen des Bürgertums feindlich gegenübertritt, ist es nicht abgetan. Zur äußeren Begründung des Konflikts kommt die innere: Luise und Ferdinand sind die Kinder ihrer Umgebung, und darum liegt von vornherein über ihrer Liebe ein Schatten, die Welten, aus denen sie stammen, sind unvereinbar. Sie unterliegen der Kabale, weil sie ihr innerlich nicht gewachsen sind: in Ferdinand wirkt ein Mißtrauen, das er gegen ein Mädchen seines Standes nicht empfände, und Luise ist wehrlos in ihrer Verlassenheit — sie ist nicht schwach, aber keine Minna von Barnhelm, sondern bloß die Tochter des Stadtmusikus Miller. Hebbel hat später über die bürgerlichen Dramen gespottet, bei denen ein rechtzeitiger Lotteriegewinn alles Unheil verhütet hätte; davon kann hier keine Rede sein, aber auch der Vorwurf, daß der Konflikt auf dem zufälligen Zusammenstoß des dritten Standes mit dem ersten in Liebesangelegenheiten beruhe, trifft nicht zu. In der gesellschaftlichen Ordnung der Zeit gehörte die Abgeschlossenheit zum Wesen der Stände und widersprach doch dem Gefühl: die Tragik, die daraus erwächst, ist bei Schiller das Schicksal seiner Menschen und wahrlich nicht zufällig.

Unwillkürlich fragt man, ob der Dichter auf diesem Wege noch weiter fortschreiten konnte. Eine Antwort gibt die Gestalt der Lady Milford. Als Maitresse des Fürsten gehört sie gewiß in den Rahmen dieser Tragödie, aber sie ist nicht nur die „freigeborene Tochter des freiesten Volkes", sondern dazu noch fürstlichen Geblüts, erzählt im tragischen Stil vom Sturz ihres Vaters und von ihren Volksbeglückungsträumen. Das wäre für die ihr bestimmte

Rolle kaum nötig gewesen und zeigt eine Freude an großen Geschicken außerordentlicher Menschen, die nicht zuließ, daß Schiller sich lange mit der Welt von „Kabale und Liebe" begnügte. In der Tat: schon trug er den „Don Carlos" „statt seines Mädchens auf seinem Busen", ein Familiengemälde sollte auch der sein, aber eins in einem fürstlichen Hause — als er nach mühseliger, oft unterbrochener Arbeit langer Jahre erschien, waren das Werk wie sein Schöpfer gründlich gewandelt, die Welt seiner Jugenddramen lag hinter Schiller.

In der Zwischenzeit hatte sich gezeigt, wie fremd dem Publikum die Geniedramen geblieben waren; eine Bildungsbewegung fand in Schiller ihren Abschluß, es war schon ein Verdienst der Bühnen und ihrer Zuschauer, daß sie ihn wenigstens ertrugen. Hatte doch der große Schröder von den „Räubern" prophezeit: „Man wird sagen: herrlich! — aber es nicht zum zweiten Male sehen wollen", und dasselbe galt auch, von „Fiesko" zu schweigen, für „Kabale und Liebe". Trotz des unzweifelhaften Bühnenerfolges fühlte man sich bei Ifflands „Verbrechen aus Ehrsucht" viel wohler. Von Ifflands, nicht von Schillers Drama ist in den Protokollen des Mannheimer Theaters als Dalbergs Meinung zu lesen, daß es „wahre, große Freskomalerei" sei; jenem wurde gewünscht, daß er Schüler fände, denn „würden alle die vorzüglichsten Pflichten den Menschen unter diesem Gesichtspunkt und mit so lebhaften Bildern einzeln auf der Bühne dargestellt werden, so könnte die Bühne wahre Schule der Sitte werden, und das Theater, für das solche Stücke nach solchem Plane geschrieben wären, würde eine neue Epoche machen", und gar Schröder, der doch Shakespeare auf die deutsche Bühne gebracht hatte, schrieb (1781) an Dalberg: „Es ist schade um Schillers Talent, daß er eine Laufbahn ergreift, die der Ruin des deutschen Theaters ist. Die Folge ist deutlich: wird der Geschmack an diesen Sturm- und Drangstücken allgemein, so kann kein Publikum ein Stück goutieren, das nicht wie ein Raritätenkasten alle fünf Minuten etwas anderes zeigt, in welchem nicht alle Leidenschaften immer aufs höchste gespannt sind.... Ich hasse das französische Trauerspiel ... aber ich hasse auch diese regellosen Schauspiele, die Kunst und Geschmack zugrunde richten. Ich hasse Schillern, daß er wieder eine Bahn eröffnet, die der Wind schon verweht hatte." Das war auch Ifflands Ansicht, und selbst Beck, Schillers persönlicher Freund, lud 1787 Gotter ein, nach Mannheim zu kommen, um zu helfen, dem Einflusse der „Schauspiele im Geschmack des letzten Lustrums" entgegenzuwirken.

Darum war der unmittelbare Einfluß von Schillers Jugenddramen gering. An den „Götz" hatten sich die Ritterdramen angeschlossen; im Gefolge der „Räuber" zogen Romane einher, auch Zschokkes im In- und Ausland langlebiger „Abällino, der große Bandit" war zunächst Roman (1794; Dramati-

sierung aufgef. Leipzig 19. V. 95). „Kabale und Liebe“ gab dem Familienstück wohl im einzelnen Anregung, aber maßgebend für dessen Form wurde Iffland; erst eine viel spätere Zeit besann sich auf die großen tragischen Wirkungen, die Schiller aus dem beschränkten Leben des Bürgertums hervorgeholt hatte — so lange blieb das Drama ein Einzelwerk. Sinnbildlich wirkt es, daß auch das äußere Band, das Schiller an die Bühne fesselte, zerriß: 1783 war er Dalbergs Theaterdichter geworden, der Vertrag wurde 1784 nicht erneuert. Der letzte Grund war der, daß die Vertreter des Theaters sich dem Dichter versagten — sie wollten keine „Paradestücke“, sondern die Mittelgattung, die Anstand und guten Geschmack wahrte und die Ausführung der glücklichen „Laune“ des Darstellers überließ; hier wähnte man das Nationalschauspiel schon gefunden. Merkwürdigerweise galt „Kabale und Liebe“ als ein Höhepunkt der Shakespearomanie, weil es durch derbkomische Gestalten und Worte die Einheit der Stimmung zerriß. Es war also nicht das berühmte Mittelding zwischen englischer Wildheit und französischer Strenge: das Theater glaubte, dies ohnehin an Iffland zu besitzen, und ließ Schiller ziehen.

Aber die Hoffnungen gerade der Gebildeten konnte das Schauspielerdrama nicht erfüllen, man kannte Shakespeare und man kannte die französische tragédie — der Abstand war zu deutlich fühlbar. So erklärt sich ein Preisausschreiben der „Deutschen Gesellschaft“ in Mannheim vom Jahre 1779: man verlangte ein Trauerspiel aus der deutschen Geschichte und wollte ein in Jamben geschriebenes einem prosaischen vorziehen. So erscheint auch Wielands Bemerkung im „Teutschen Merkur“ (1782) bedeutsam, daß man den klassischen Werken noch immer nichts entgegenzustellen habe; eine Tragödie in Prosa sei wie ein Heldengedicht in Prosa, sogar den Reim wollte er haben. Als freilich Ayrenhoff meinte, mit seinem Alexandrinerstück „Antonius und Kleopatra“ jene Wünsche zu erfüllen, wurde er 1784 von Wieland dahin belehrt, daß Shakespeare trotz allem der Meister des Dramas bleibe, verwerflich sei nicht ihn nachzuahmen, sondern ohne sein Genie seine Fehler zu wiederholen. In diesem Zusammenhange steht sein Wort (vgl. S. 411) über das Gute der Ritterdramen, und weiter heißt es: „Männer von wahrem Genie und Talent... werden (wie uns das Beispiel des Verfassers von Götz und Iphigenie schon gezeigt hat) auf diesem Wege zuletzt unfehlbar mit einem Äschylos oder Sophokles zusammentreffen, und man wird finden, daß die Formen der Griechen nicht alle andern Formen ausschließen.... Ich glaube, daß man gegen die Franzosen gerecht sein kann, ohne darum Partei gegen die Engländer zu nehmen.“ Da man in der Öffentlichkeit von Goethes „Iphigenie“ noch nichts wußte, schien der Weg zu einem deutschen Klassizismus allerdings noch weit.

Aber sichtlich regte sich im Drama jetzt geschichtlicher Geist; die Ritterstücke erlebten ihre Blütentage, und auch der eine und andere Stoff, der aus ihrem Kreise herausfiel, tauchte auf. In der Schweiz widerfuhr dem alten Bodmer die Freude, daß eine Reihe von Landsleuten die schweizerische Geschichte nach Stoffen durchfahndeten, die sich zu Nutz und Frommen wohlgesinnter Eidgenossen in Rede und Gegenrede aufteilen ließen — mehr als ein Wilhelm Tell war darunter. Auch die deutsche Kaisergeschichte, auf die schon Sturz hingewiesen hatte, erwachte aus ihrem Schlummer: Schillers Landsmann Conz dichtete einen „Conradin“ (1782), ebenso Klinger (1784); Graf Soden schilderte „Leben und Tod Kaiser Heinrichs IV.“ (1784), und „Ignez de Castro“ (1784) steht ebenfalls an der Grenze des geschichtlichen Dramas. Schiller selbst hatte sich schon mit einer „Maria Stuart“, einem „Konradin“ getragen; jetzt in Mannheim lernte er Anton von Klein kennen, der, obwohl Anhänger des französischen Dramas, einen „Rudolph von Habsburg“ (1787) in Jamben schrieb und Schillers Genie sehr wohl erkannte. Er wies den Dichter auf die große Heldentragödie als sein eigentliches Gebiet hin, predigte ihm Mäßigung, Beachtung der Kunstregeln und warnte ihn vor einer Anglomanie, die freilich so, wie Klein meinte, gar nicht bestand. Dem Intendanten Dalberg aber dankte Schiller den Stoff zum „Don Carlos“, der, wie er sofort fühlte, den „Pinsel eines Dramatikers“ verdiente. Den Untergang zweier Liebenden fürstlichen Standes sah der Dichter zunächst in der Novelle von St. Réal wie im Drama seines englischen Vorgängers Otway (deutsch 1757) gestaltet, aber unter der Hand verwandelte sich ihm das beabsichtigte Familiengemälde in ein geschichtliches Drama, und auch dies Stadium sollte nicht das letzte sein. Im Verlauf der Arbeit ergab sich die Notwendigkeit, den Stoff unter die Herrschaft der Gedanken zu stellen, die seine Zeit bewegten: „Don Carlos“ wurde ein Ideendrama, und deutlich ist in seiner Kernszene, dem Gespräch Philipps und Posas, zu spüren, welch ein Meister dem jungen Schiller vorangegangen war. Mit seinem letzten Werke hatte Lessing nicht mehr auf die Bühne wirken wollen, dennoch wurde es in der Geschichte des Dramas lebendig: „Don Carlos“ ist nicht wohl ohne „Nathan den Weisen“ (gedr. 1779, aufgef. Berlin 14. IV. 83) zu denken. Auch in der Zeit der Vollendung des deutschen Dramas spielt sein Wegbereiter noch seine große Rolle.

Der Ursprung des „Nathan“ wie sein Kern ist die Parabel von den drei Ringen; es handelte sich darum, sie in eine Handlung einzufügen, die ihre Weisheit bestätigte und anschaulich machte. Noch einmal zeigte Lessing, daß ein Dramatiker nicht mit den Überlieferungen der Vergangenheit, mit den Gegebenheiten der Bühne zu brechen brauche und trotzdem neue Bahnen beschreiten könne. Ließ er den Ort freier wechseln als früher, so geschah es nicht

herausfordernd wie bei den Jungen, sondern weil die verschiedenen Personenkreise, der jüdische, der christliche und der mohammedanische, auch eine örtliche Trennung erforderten. Deshalb blieb aber doch das Geschehen zu größeren Szenengruppen zusammengefaßt, und alles war sorglich darauf angelegt, Leser und Zuschauer den Wandel des Schauplatzes als durch den Gang der Handlung selbstverständlich gegeben empfinden zu lassen. Dafür war die Einheit der Zeit streng gewahrt: Ereignisse eines Tages führen dahin, daß in der Vergangenheit begründete Beziehungen zwischen Personen verschiedener Lebensstellung offenbar werden und mit der Wiedervereinigung einer Familie enden. Ganz abgesehen davon, ob diese Vorgänge nun gerade starke dramatische Wirkungen auslösten, augenscheinlich war, daß sie den romanhaften Reiz einer verwickelten Vorgeschichte, wie sie die Franzosen liebten, mit bewegterem Geschehen als bei diesen üblich verbanden.

Mehr noch ist der Inhalt bezeichnend: wir sind im orientalischen Mittelalter, unter Palmen wandelt der Tempelherr mit dem weisen Juden, Patriarch und Sultan greifen in die Handlung ein, sie führt in Palast und Kloster und hat geschichtlichen Hintergrund. Wenn Lessing gewollt hätte, so konnten diese Voraussetzungen ein Drama möglich machen, in dem die Leidenschaften heftig aufeinander stießen, das sich der Stimmung des Sturmes und Dranges genähert hätte — bewußt tat er das Gegenteil: im farbenreichen Kostüm steckt ein Vorgang der Rührkomödie. Selbst Saladin und Sittah geben sich schlicht bürgerlich; die Gruppierung, ein jugendliches Paar, das Mädchen unschuldig und sittsam, der Jüngling ungestüm, neben ihnen zwei würdige Alte, die das Leben zu weiser Güte gereift hat, das entsprach (nach Kettners Wort) der festen Rollenverteilung der comédie larmoyante. Zeit und Ort waren durch die Erfordernisse des Themas gegeben, und Lessing trug ihnen Rechnung, aber im wesentlichen sollte es sich nicht um außergewöhnliche Menschen handeln, sondern um praktische Weisheit, wie ein jeder sie zu bewähren Gelegenheit hatte.

Wer aber denkt bei dem lebendigen Eindruck des „Nathan" an den Zusammenhang mit dem Rührstück? Seine Personen und Motive dienten nur als Mittel zum Zweck: der Gedanke, um dessentwillen die alte Erzählung dramatische Form angenommen hatte, kam durch sie zum Ausdruck, und damit waren die Pforten der Zukunft aufgestoßen. Im Mittelpunkt stand die große Bekenntnisszene, sie wird durch die Proben der Menschenbeherrschung, die Nathan vor unsern Augen ablegt, vorbereitet und von uns als letzte und schwerste dieser Proben empfunden: jetzt steht Weisheit vor Macht, wie wird sie sich bewähren? Die Weisheit bringt ihre Lehre nicht fertig mit: auf die heikle Frage soll den Sultan ein Märchen abspeisen, aber so ist Saladin nicht zufrieden zu stellen; unter dem Druck des Augenblicks spinnt Nathan seine Gedanken

weiter, und das Märchen wird zur Botschaft seines Lebensglaubens. Statt bloßen Meinungsaustausches ergab sich das Ringen zweier geistig einander gewachsenen Gegner; mit der Entscheidung erhielt die Handlung ihre sinnbildliche Bedeutung, ihre gedankliche Einheit.

Aus der eigenen Überzeugung und der besten Lehre der Aufklärung hatte ihr großer Sohn die Summe gezogen: Nathan ist das Ideal des in sich gefestigten, den Vernunftbegriff der gesamten Art verkörpernden Menschen, der seine Weisheit und seine Gaben in den Dienst der Allgemeinheit stellt. Zu ihr gehören alle, die mit gutem Willen sich menschlich bewähren; vor der vernünftigen Einsicht, die das gemeinsame Erbteil der Söhne eines Vaters betont, fallen all die Schranken, die Stand, Herkommen, Volk und Religion aufgerichtet haben. Damit war der Gedanke der freien Menschlichkeit verkündet, und ein Drama war sein Träger; vor kaum einem Menschenalter nichts als eine mühselige Wiederholung fremder Form, konnte ein deutsches Schauspiel jetzt das Gefäß für die edelsten Gedanken der Zeit werden. Noch pries Nathan das Mittelgut der Menschen, rechnete sich (zum Glück mit Unrecht) selbst dazu: es war die Antwort auf den trotzigen Individualismus der Genies — auch diesem war es bestimmt, in Weimar und Jena seine Einseitigkeit zu überwinden, und für Schiller und Goethe gründete sich der Begriff der Humanität noch auf Höheres als auf herzliche Verträglichkeit und tätige Güte. Das hinderte nicht, daß man gerade in Weimar erkannte, was Lessings Gabe für sein Volk bedeutete, von „Manneswerk" sprach Herder, und Goethe wurde nicht müde, „Nathan" zu bewundern und zu preisen; Schiller aber fand hier das Vorbild des Ideendramas, zu dem „Don Carlos" hinstrebte.

Noch eins gab Lessings Vermächtnis den Nachfolgern: den Vers. Einkleidung wie Inhalt forderten eine Sprache, die über die Prosa hinausging, aber weil es sich um schlichte, behutsam überlegende oder auch gerade heraus ihre Meinung sagende Leute handelte, so war nicht voller Klang, nicht rhythmische Schönheit zu erstreben, sondern Lebendigkeit und Natürlichkeit. Solchen Wünschen kam der „englische Vers" entgegen — Herder hatte ihn 1768 den deutschen nennen wollen wegen seiner Fülle und Abwechslung, seiner Fähigkeit, sich „mehrern Denk- und Schreibarten anzuschmiegen und ein hohes Ziel der Deklamation" zu werden. Das letzte blieb allerdings noch der Zukunft vorbehalten, aber wenn Herder verlangte, daß die Verse, „je mehr sie sich der Materie anschmiegen, je mehr auch freie Sprünge und Kadenzen erlauben: nicht sich beständig in Jamben jagen, nicht in einerlei Cäsuren verfolgen, nicht in einerlei Ausgängen auf die Hacken treten", dann traf er das, was Lessing beabsichtigte. Wir sahen (vgl. S. 183, 333 f.), daß der Blankvers vor Lessing im Drama angewandt, auf der Bühne gesprochen wurde; seine eigentlichen dramatischen

Vorzüge hat er erst in einem Werk bewiesen, das zunächst ein Buchdrama bleiben mußte. Aber es trug Lessings Namen, und damit erhielt auch seine Sprachform ein andres Gewicht als bei den Brawe und Weiße und selbst bei Wieland: durch „Nathan den Weisen" wurde der jambische Fünffüßler zum Vers des großen deutschen Dramas, und abermals trat Schiller die Erbschaft Lessings an.

Freilich, während der weise Jude von vornherein als der Vertreter der beherrschenden Idee gemeint war, erhielt Schillers Malteserritter erst im Laufe der Arbeit dieses Amt, und es gelang nicht, die aus dem Familiengemälde und dem geschichtlichen Drama stammenden Bestandteile der Handlung so vollständig in den Dienst des neuen Ziels zu stellen, daß die Einheit von Stoff und Form erreicht wurde. Schiller suchte wieder aus der Not eine Tugend zu machen; die Anmerkung zu den 1786 in der „Thalia" veröffentlichten Szenen stellte fest, daß der Don Carlos kein Theaterstück werden könne, und wiederholte Gedanken aus der unterdrückten Vorrede zu den „Räubern": weil der Dichter die höchste denkbare Wirkung nicht „innerhalb der Gattung" erreichen könne, so opfere er eben die Gattung. Für einen Shakespeare oder Molière wäre solcher Verzicht undenkbar gewesen, und auch Schiller hätte nicht der geborene Dramatiker sein müssen, wenn ihm nicht sofort die Hindernisse geschwunden wären, als von anderer Seite der Wunsch geäußert wurde, aus dem „dramatischen Gedicht" dennoch ein Theaterstück zu machen: noch ehe die Buchausgabe 1787 erschien, hielt er gleich zwei Bühnenbearbeitungen, eine in Prosa, die andere in Versen, bereit.

Das Theater aber erwies wiederum seinen guten Willen: Schiller hatte mit Schröder in Hamburg Verbindung gesucht, und den hatte gerade „Don Carlos" von seinen Bedenken gegen dies „allzu kühne Genie" bekehrt, eine Wandlung, die für den Blick des Schauspielers wie für den Wunsch des Theatermannes, großer dramatischer Kunst Raum zu schaffen, gleich rühmlich ist. „Ich wünsche nichts so sehr, als mich mit Ihnen zu verbinden — mit Ihnen, der allein meine Ideen realisieren kann. Ich fühle mich zu schwach dazu; aber ein langer und vertrauter Umgang mit dem Handwerksmäßigen des Theaters wird Ihnen vielleicht von Nutzen sein", so schrieb Schröder, und um nichts anderes handelte es sich, als Schiller zum Theaterdichter für Hamburg zu gewinnen. Die stärksten Kräfte der Dichtung und der Bühne berührten sich, aber, geschreckt von Mannheimer Erinnerungen, lehnte Schiller ab. „Eher geht ein Kamel durch ein Nadelöhr, als daß sich jemals der rechte Mann und das deutsche Theater zusammenfinden", so schrieb Minor im Jahre 1890.

Eine neue Bahn betrat Schiller mit dem „Don Carlos", äußerlich kündigte sie der Vers an. Die Schauspieler waren des Versesprechens entwöhnt, trotz-

dem wählten die Bühnen in Hamburg (29. IV. 1787) und Mannheim die Bearbeitung, welche die Jamben beibehalten hatte, an Schiller lernten sie allmählich, den Vers wieder zu meistern. Auch die Form des „Don Carlos" wollte nicht schöne, sondern dramatische Rede sein, aber viel williger als Lessing ließ sich Schiller vom jambischen Rhythmus tragen: er wurde ihm das natürliche Kleid für sein Pathos, dessen eigenster Ton zum erstenmal hier erklang. Der Vers übte auch seinen Einfluß auf die Sprache: ihre Kraft und den stolzen Flug der Gedanken behielt sie; was sie hingab, waren die Übertreibungen des Ausdrucks und die Erbschaft der Gedankenstriche und Ausrufungszeichen. Freilich mußten sich das Publikum so gut wie die Schauspieler erst an das Recht des dichterischen Stils im Drama gewöhnen, selbst Wieland fand die Sprache unwahr, die Bilder zu zahlreich.

Für den inneren Wandel zeugt es, daß der Angelpunkt des ganzen Dramas eine Szene wurde, die weder zu dem ursprünglichen Familiengemälde noch zur geschichtlichen Tragödie gehört, und weil hier Posa ausspricht, was dem Dichter zur tragenden Idee seines Werkes geworden war, mußte versucht werden, die gesamte Handlung vor- und rückwärts unter diesen Gesichtspunkt zu stellen. Darum kämpften die geschichtlichen Gestalten einen Kampf, der die Gegenwart des Dichters bewegte: Posa vertritt die Ideale der Aufklärung von Freiheit und Menschenrechten, den Freund will er zum Herrscher erziehen, der einer Krone würdig ist, ihnen gegenüber stehen die gedankenknechtenden Mächte des Despotismus und der Kirche. Behalten sie in der Gegenwart des Dramas den Sieg, so muß die Zukunft den vorläufig Unterliegenden gehören, weil dies Feuer nicht mehr zertreten werden kann: mit dem tragischen Ausgang verbindet sich der Lichtblick des künftigen Sieges der Idee.

„Don Carlos" schließt die Zeit des Sturmes und Dranges ab. In dem Zusammenstoß des Sohnes mit dem Vater wiederholt sich noch einmal die Empörung der Jugend gegen die Unterdrückung des Gefühls durch den Verstand; noch einmal vertritt der Hof die kalte Welt der Kabale, und ihr gegenüber stehen Jünglinge, die für die Menschheit und das Recht freier Entwicklung gottgegebener Kräfte schwärmen. Aber es ist nicht mehr die Rousseaupredigt der „Räuber" — Posa will seinen Schüler nicht dazu heranbilden, den Staat zu zertrümmern, noch weniger soll er sein Glück fern von Madrid am Busen der Natur suchen, es handelt sich darum, den Staat zu erneuern. Posa ist ein Bürger der Jahrhunderte, welche kommen werden, Carlos soll dazu erzogen werden. Damit ist die Kraft, die in den Geniedramen nutzlos verschäumte, auf ein würdiges Ziel gelenkt. Die Liebe des Prinzen zu der einstigen Verlobten, die durch die Politik zu seiner Stiefmutter geworden ist, mochte nach dem ursprünglichen Plan ein Recht des betrogenen Herzens sein — Posa benützt sie,

damit sein Freund sie entsagend überwinde und dadurch reif zum Kämpfer für die Menschheit werde. Der Gegenmacht, der Inquisition, hatte einst Schiller den „Dolch der Tragödie ... auf die Seele stoßen" wollen (man mag an die Inquisitionsszenen in Klingers „Otto" denken, um sich seine Haltung vorzustellen) und in den Domingo und Alba, den Trägern der Kabale, spürt man noch die Schwarzweißtechnik der Jugenddramen. Aber schon im Rahmen des geschichtlichen Dramas wäre aus Philipp kein schematischer Tyrann, sondern die ergreifende Gestalt des Einsamen auf dem Throne geworden, und das vollendete Werk zeigt ihn überschattet von dem blinden Großinquisitor, der sinnbildlichen Verkörperung einer geschichtlichen Macht, und darum jenseits der Maßstäbe, welche die bloße Auflehnung des Gefühls ergibt.

Mit „Don Carlos" wurde der Dichter Schiller ein geistiger Führer der Deutschen — sein Marquis Posa zählte bald zu den Idealgestalten der Jugend; der Dramatiker hatte noch das Versprechen zu erfüllen, das in seinem Werke lag. Das meinte Wieland, wenn er das Gedicht einen dramatisierten Roman nannte und den Verfasser an die Gesetze des Aristoteles erinnerte. Tatsächlich erklärten sich die unverkennbaren Mängel durch die besondere Art der Entstehung; an ihr lag es, daß die Form der großen Tragödie, nach der Schiller sichtlich strebte, nicht voll erreicht war. Näher aber als die Sorge um Aristoteles lag die Frage, wie Schiller sich zu Lessings Lehre verhielt. Hier war der Glanz hoher Schicksale, die stolze Sprache herrschgewohnter Menschen, das Einzelgeschick spielte sich vor dem großen Hintergrunde von Volk und Menschheit ab, doch nicht Shakespeares Historien waren das Muster: öffnete sich der Blick in alle Weiten, so galt auf der Bühne die Zusammenfassung — so konnte sich Lessing den Mittelweg zwischen französischem und englischem Stil gedacht haben. „Don Carlos" kündigte die hohe deutsche Tragödie an, Schillers nächstes Werk mußte zeigen, ob er imstande sein würde, sie zu schaffen.

Er fühlte selbst die Größe der Aufgabe; zehn Jahre vergingen, ehe er mit einem neuen Drama hervortrat, und inzwischen durften sich Iffland und Kotzebue ausbreiten. Die Zeit war dennoch erfüllt — im Jahre des „Don Carlos" erschien Goethes „Iphigenie auf Tauris". 1782 hatte Wieland gewünscht, man möge ihm ein einziges gedrucktes Stück nennen, das „in allen Eigenschaften eines vortrefflichen Trauerspiels ... neben irgendeinem von Racine bestehen" könnte, jetzt erhob der einstige Führer der Stürmer und Dränger das Banner des Klassizismus. Vorbereitet war man darauf kaum, die Begeisterung, die einst Götz und Werther willkommen hieß, steht in starkem Gegensatz zu der Verlegenheit, mit der man die neue Kunst empfing. Freilich der Wandel in Goethes Anschauungen hatte sich während der Zeit vollzogen, da er für weitere Kreise fast verstummt war.

Um die Zeit der „Stella" waren noch zwei Singspiele erschienen: „Erwin und Elmire" (1775) und „Claudine von Villa Bella" (1776), jenes noch ein wenig im Wertherton, dieses voll übermütiger Räuberromantik; aber wenn trotzdem in beiden die vernünftige Gesellschaft gegenüber gärender Jugend ihr Recht behauptete, so schwer wogen diese Singspiele nicht, daß man aus ihnen auf einen beginnenden Wandel in der Haltung ihres Dichters hätte schließen wollen und können. Eher war etwas davon in dem Einakter „Die Geschwister" zu spüren, der 1776 von der Weimarer Hofgesellschaft gespielt wurde, aber erst 1788 erschien. Hier war im kleinsten Punkte die stärkste Kraft gesammelt. Es ist die enge Welt, in die später Iffland und Kotzebue führen sollten; aber in ihr waltet leidenschaftliches Gefühl, die Idylle ist tragischer Töne fähig, denn vermeintliche Geschwisterliebe hat sich in Sinnenliebe gewandelt, und es gibt kein Vertuschen und Zurechtrücken des Unvereinbaren. Der Ausgleich ist nur möglich, weil der Dichter ihn sich von vornherein offen gehalten hat: die „Geschwister" sind eben doch nicht Geschwister, Wilhelm hat die Aussprache hinausgeschoben, weil er nicht wissen kann, ob Marianne für den angeblichen Bruder oder für den Mann fühlt. In aller Selbstverständlichkeit spielen sich die Dinge vor unsern Augen ab; der Dichter des Götz braucht keinen Sprung der Zeit und des Ortes mehr, um den Wendepunkt im Leben zweier Menschen darzustellen.

Die schlichte und doch dichterisch beseelte Sprache, der Einfluß des Geistes einer edlen Frau, der Mutter Mariannens, die Selbstüberwindung des in teuren Hoffnungen getäuschten Freundes lassen uns heute Iphigenienstimmung empfinden, aber das Werkchen blieb lange Jahre im Schreibtisch verschlossen. In der Öffentlichkeit wußte man nur etwas von einem Schauspiel, das man „Das Vogelschießen von Brüssel" nannte, und der Titel erinnerte an die Welt des Götz. In der Tat geht „Egmont" (gedr. 1788, aufgef. Weimar 31. III. 91), um den es sich handelt, in die vorweimarische Zeit zurück, auch er erschien erst 1788, also nach „Iphigenie", und inzwischen war Goethe bemüht gewesen, das „Allzuaufgeknöpfte, Studentenhafte der Manier zu tilgen" — kein Wunder, daß das Drama, an das erst 1787 in Rom die letzte Hand gelegt wurde, weder die Einheitlichkeit des „Götz" noch der „Iphigenie" besitzt.

Die Zeit der Veröffentlichung rückte „Egmont" in die Nähe des „Don Carlos", auch der Stoff und die Bezeichnung Trauerspiel erweckten Erwartungen, die das Drama enttäuschte. Von der Voraussetzung, daß ein geschichtliches Ereignis auch ein geschichtliches Drama fordere, ging Schillers berühmte Besprechung aus, die eben darum dem Werke nicht gerecht werden konnte. Goethe hatte aber diesen Stoff nicht anders als den des „Götz" angegriffen: vor ein buntbewegtes geschichtliches Bild stellte er einen Charakter, dessen Art ihn an-

zog — der schwäbische Ritter hatte das Glück gehabt, daß sein dichterisches Bild gegenüber der Rolle, die er einst in den Händeln seiner Zeit gespielt hatte, sehr vorteilhaft ausfiel; wenn hier Schiller im Gegenteil feststellte, daß ein Charakter, der „in einem bedenklichen Zeitlauf, umgeben von den Schlingen einer arglistigen Politik, in nichts als sein Verdienst eingehüllt ... gefährlich wie ein Nachtwandler auf jäher Dachspitze wandelt", der Persönlichkeit Egmonts nicht entspreche und ihm an geschichtlicher Bedeutung etwas schuldig bleibe, so berührte das Goethes Absichten nicht. Ihm war aus Erleben und Denken die Gestalt des genialen Menschen aufgegangen, der sich der Führung seines „Dämons" überläßt — es war eine Ehre für den Prinzen von Gavre, daß er dieser dichterischen Schöpfung seinen Namen leihen durfte.

Damit wurde freilich das Drama auf sich allein gestellt, nun fügte es sich keiner Gattung ein und konnte auf die Entwicklung nicht Einfluß ausüben. Sein Eigenstes, die Entfaltung eines sich selbst treubleibenden Charakters, das gab schon „Iphigenie", und sie gab es in der vollendeten Form des deutschen Klassizismus, der „Egmont" erst zustrebt. Bilder aus dem öffentlichen Leben des Volks, aus den Palästen der Großen und der Bürgerstube werden aneinander gereiht, sie zersplittern nicht in Szenchen, aber die Verknüpfung ist nur lose und verzichtet auf eine eigentliche Handlung. Auf der andern Seite ist alles darauf angelegt, Egmonts dämonische Persönlichkeit immer eindrücklicher hervortreten zu lassen, und wer des Dichters Wegen folgt, muß bewundern, wie er innerhalb der lockeren Form ein festes Ziel dramatisch verwirklicht. Eine Natur wie Egmont kennt im Genuß der Fülle des Daseins nicht die Sorge um den andern Tag. Der Liebling des Volkes, dessen bloßes Erscheinen die Massen beschwichtigt, der in der Szene mit seinem Sekretär keine amtliche Entscheidung trifft, von der wir nicht fühlen, daß sie ihm die Herzen gewinnt, kann Oraniens Warnungen in den Wind schlagen und wie der Gott aus der Wolke zur Tochter des Volkes herniedersteigen, während Alba naht. Selbst die große Szene mit dem Spanier ist nicht auf irgendwelche Entscheidung angelegt — die steht vorher fest — sondern darauf, daß in dieser Stunde sich zwei einander entgegengesetzte Charaktere jeder an seinem Gegenpol offenbaren. Egmont muß untergehen, und doch kann ihn sein Dämon nicht irregeleitet haben, wenn das Drama nicht seinen Sinn verlieren soll. Darum bewährt sich bis zuletzt seine Persönlichkeit: Albas Sohn wird der Freund des Todgeweihten, und stolz darf Egmont rufen: „Ich lebe dir und habe mir genug gelebt!" Im Schlaf fließt dann ungehindert „der Kreis innerer Harmonien", die Erscheinung Klärchens als Freiheitsgöttin bedeutet die Vollendung dieses Daseins. Schiller klagte über den „Salto mortale in die Opernwelt" — er ahnte nicht, daß er sich später derselben Mittel in seiner Weise bedienen würde.

Bei Goethe aber erneuerten sich hier Jugendgedanken: das „Mahomet"drama seiner Sturm- und Drangzeit hatte er sich einst mit Lyrik und Musik gesättigt gedacht, der „Prometheus" schritt in freien Rhythmen einher, die Burdach eine „genialische Poetisierung des Maßes der Rezitative und Chöre der Madrigale und Kantaten" nennt, 1776/7 entstand „Proserpina", die Krone des Monodramas, deren Verse sich allen Gefühlen eines bedrängten Menschenherzens im unwiderruflich entscheidenden Augenblick seines Lebens anschmiegten. Solche lyrisch-dramatische, alle Mittel der Verdeutlichung benutzende Selbstoffenbarung eines Charakters war auch Egmonts letzte Verklärung; sie war einigermaßen durch die rhythmische Sprache vorbereitet, die in den späteren Teilen die Prosa durchsetzt. Eine Ungleichheit blieb dabei spürbar: die ursprüngliche Anlage widersprach der Erhöhung zum Ton der lyrischen Gefühlstragödie; auf dem Wege zwischen „Götz" und „Iphigenie" blieb „Egmont" auf der Mitte stehen.

„Iphigenie von Tauris" (gedr. 1787) schien nicht bloß stofflich die griechische Tragödie zu erneuern. Die Einheit von Ort und Zeit streng wahrend, zwischen wenigen Personen spielend, trat das Drama als ein Werk hohen tragischen Stils auf, das jeden Ton, der nicht zur ernst-feierlichen Stimmung des Ganzen gepaßt hätte, ausschloß. Daß solcher Meisterschaft Bewunderung gebührte, fühlte man wohl, aber sie blieb kühl, erst allmählich wurde die obere Schicht der Gebildeten für diese Kunst reif, und dann freilich erschien „Iphigenie" als eine schlechthin vollendete Verkörperung deutscher Sehnsucht, als der dichterische Ausdruck des Neuhumanismus. Dafür war jetzt die Zeit noch nicht gekommen: die erste Fassung entstand 1779, also im Jahre des „Nathan", aber dieser war die letzte Frucht der Aufklärung gewesen, er erfüllte, Goethes Drama bereitete vor. Während der Optimismus der Aufklärung auf die Güte des Durchschnitts der Menschen vertraute, den Beispiel und Lehre noch heben würden, führte Goethe in die Welt der Heroen, und der Warnung an das Gipfelchen, sich ja nicht zu vermessen, stand die Forderung gegenüber: „Ein jeglicher muß seinen Helden wählen, Dem er die Wege zum Olymp hinauf Sich nacharbeitet." Lessing ließ seine Personen auf dem Boden des ihnen allen gemeinsamen Menschlichen sich zusammenfinden, bei Goethe stehen Barbaren Hellenen gegenüber, auf die Ebene, wo sie einander verstehen und anerkennen können, müssen sie erst gelangen — die neue Menschlichkeit liegt jenseits des Durchschnitts, nur der erreicht sie, der die Kraft hat, die Gottheit in seinen Willen aufzunehmen, wie Schiller es später ausdrückte. Nathan selbst hatte das schon in seiner Weise getan, aber sein persönliches Schicksal war ihm eher Bewährung als Bedingung seiner Weisheit — der Neuhumanismus ahnte hinter der „edlen Einfalt und stillen Größe" der Antike die im Kampf ge-

bändigte Leidenschaft, und so gründete er sein Ideal nicht auf die Vernunft, sondern auf den Willen.

Goethes Stilwandel war zunächst das Ergebnis eigener Entwicklung, die zugleich in einer Zeitströmung sich spiegelt. Mit Worten, die Egmonts dämonische Besessenheit erfüllte, hatte er sich in Heidelberg auf dem Wege nach Italien losgerissen, um dem Rufe nach Weimar zu folgen; nach aufreibenden Herzenskämpfen suchte er die Ruhe, und trotz des Genietreibens der Lustigen von Weimar zog sie in ihn ein, als Frau von Stein seinen „wilden, irren Lauf" richtete, dem heißen Blute „Mäßigung tropfte". Da wurde auch dem Künstler Goethe der Sturm und Drang fremd; die Lenz und Klinger, die ihm nach Weimar folgten, steckten noch mitten in dem „Wirrwarr", den er hinter sich hatte, und in Schillers Jugenddramen sah er später mit Unbehagen die Gärung von neuem ausbrechen.

Wenn es nun galt, auch in der Dichtung zu bekunden, daß die Zeit des Sturmes und Dranges für ihn vorbei war, so bot die Antike in Stoffen und Formen die nächstliegenden Vorbilder. Homer war den Genies allemal Inbegriff von Kunst und Natur gewesen, und auch zur griechischen Tragödie hatte kein unbedingter Gegensatz bestanden. Zu Shakespeare hatte die Freude an seiner neuen Kunst und die Möglichkeit, jugendlich-revolutionäre Wünsche ungehemmt von der strengen Form auszusprechen, geführt; als der erste Sturm vorbei war, mußte man einsehen, daß als Erzeugnis deutschen Bodens das Drama nicht in einem Gewande einherschreiten könne, das ihm im England des sechzehnten Jahrhunderts gepaßt hatte. Wenn dem so war, dann traten aber griechische Originale mit neuem Nachdruck auf — große Kunst war hier wie dort, es galt sie deutsch zu machen. Noch eins spielte dabei mit: der Zusammenhang mit der Antike, die seit Jahrhunderten als Heimat aller edlen Kunst gegolten hatte; ihr war Johann Joachim Winckelmanns (1717—68) Lebenswerk gewidmet gewesen, er hatte ihre Schönheit den Zeitgenossen neu gedeutet. Der „Laokoon" war in aller Händen: an Winckelmann knüpfte er an, als er den in ihrem Wesen begründeten Gesetzen der Dichtung und bildenden Kunst nachging. Schon klingt die Welt der „Iphigenie" an, wenn er von Homers Helden sagt: „Nach ihren Taten sind es Geschöpfe höherer Art, nach ihren Empfindungen wahre Menschen."

Goethe aber war in Leipzig der Schüler Ösers gewesen, des Freundes Winckelmanns, eines Vertreters jener Kunst, die er später an Angelika Kaufmann und Tischbein bewunderte. Sie wollten aus der Zierlichkeit des Rokoko heraus, wollten große Gegenstände darstellen und mit ihrer Empfindung beseelen, noch freilich fehlte ihnen die starke Persönlichkeit, der Mut, sich selbständig der Antike entgegenzustellen. Etwas Ähnliches gilt von Wieland: seine Graziendich-

tung war noch Rokoko, das Singspiel „Alceste" bedeutete schon den Versuch, durch den Gehalt der griechischen Sage die Herzen zu ergreifen. Mutwillig genug machte sich Goethe in seiner Farce über „Götter, Helden und Wieland" lustig; es geschah, weil er diese Auffassung der Antike noch immer als zu schwächlich und verzierlicht ansah, aber diese Unzulänglichkeit hing von dem eigenartigen Genius des Dichters ab, nicht von dem Wege, den er einschlug, und auf diesem sollte Goethe bald genug folgen.

Die Begeisterung für die gotische Kunst war ihm schnell fremd geworden. Als Verehrer der Griechen kam er nach Weimar; mehr und mehr wurden ihm Reinheit und Klarheit, die zur Harmonie der Erscheinung gebändigte Kraft der Antike ein Ziel, das er in seinem Leben und Dichten verwirklichen wollte. Ein Band zwischen ihm und Wieland bildeten die Anschauungen eines der großen Lehrer des achtzehnten Jahrhunderts, des Engländers Shaftesbury (1671—1713), als dessen jüngeren Zwillingsbruder im Geiste man Wieland bezeichnete. Goethe hatte bei ihm den Schlüssel zum Geheimnis der dichterischen Form gefunden, die von innen das Kunstwerk organisiert wie die im Naturerzeugnis wirkende Kraft; auch das menschliche Handeln sollte nach Shaftesburys Forderung von einem inneren Rhythmus getragen sein, der alle Äußerungen eines Charakters zur Harmonie bindet. Nur wer dahin gelangt, ist ein Vollmensch, ein „Virtuoso" — im Griechentum war solch Ideal vorgebildet.

Sollten griechisches und deutsches Wesen im Kunstwerk zur Einheit verschmelzen, so war für dies Ziel die Luft, in der Anna Amalia und Charlotte von Stein atmeten, geeigneter als die Welt der Frankfurter Bürger oder der Genies. Daran hatte französischer Einfluß einen gewissen Anteil: die tragédie war in ihrer Heimat Hofkunst, und so waren ihr in Deutschland Höfe gemäßer als ein bürgerliches Publikum. In seiner Weise hatte auch der Klassizismus von Versailles zwei Welten zu einer neuen Einheit verschmolzen — das empfand Goethe bei Racines Mithridates und aulischer Iphigenie. Der Franzose hatte seine antiken Stoffe dadurch erneuert, daß er sie zu Offenbarungen des Seelenlebens vor allem hoher Frauen machte, deren Kämpfe und Leiden die Überlieferung aus ihrer geschichtlichen oder sagenhaften Bindung in den Bereich einer neuen Menschlichkeit hoben; schon bei ihm handelte es sich um eine Verinnerlichung: das äußere Geschehen trat vor dem Ausdruck der Herzenskämpfe zurück.

In diesem Zusammenhang erhalten Wielands Hinweis auf die tragische Kunst Racines, Kleins Mahnungen an den jungen Schiller (vgl. S. 446) ihre allgemeine Bedeutung; wir werden auch daran denken, daß jetzt die beiden Grafen Stolberg, die Begleiter Goethes auf der kraftgenialischen Schweizerreise, sich als Übersetzer aus dem Griechischen betätigten: 1778 erschien Friedrichs Übertragung der Ilias, kurz darauf Christians Sophoklesverdeutschung und

beider Brüder „Schauspiele mit Chören“ — ein „Theseus“, ein „Belsazar“ waren darunter, besonders bei jenem zeigt die Stoffwahl die Rückkehr zum tragischen Mythus. Klingers „Medea in Korinth“ (entstanden 1786) gehört in denselben Zusammenhang (vgl. S. 403); auch Schiller versuchte sich um diese Zeit an Bearbeitungen des Euripides — Goethes Bekenntnis zum Klassizismus ist also nicht vereinzelt.

Der Goethe, der sich in Weimar einem antiken Stoffe zuwandte, war nicht mehr der Schöpfer des „Prometheus“. In diesem Jugenddrama hatte der Titan trotzig sich den Göttern als der seiner selbst sichere Kämpfer gegenübergestellt, der Dichter aber einen Abschluß nicht gefunden. Dieser konnte nur in dem Gedanken der Harmonie bestehen, die alles Weltwesen zusammenbindet; aber wie mochte sie hergestellt werden zwischen dem Götterverächter, der sicherlich nicht unterliegen sollte, und den in Wolkenhöhen thronenden Olympiern: der Schaffende war allein Prometheus — was konnten ihm die andern sein, die darben müßten, wären nicht „Kinder und Bettler hoffnungsvolle Toren“. Für das neue Werk aber gaben den Ausgangspunkt die Qualen des Orestes, auf seiner Schuld beruhen sie, sind also menschliches Leid, und die Frage ist, ob es sühnbar sei. Die Sage hielt eine Antwort bereit: die Schuld fordert Sühne und wird durch sie getilgt, die Götter sorgen dafür, daß diese Sühne auch von den Menschen anerkannt werde.

Fruchtbar war für Goethe die zugrunde liegende Vorstellung der Übereinstimmung menschlichen und göttlichen Wollens; zwar konnte das letzte niemals, wie es in der Vorstellung vom Erbfluch der Tantaliden geschieht, auf Frevel und Bluttat gerichtet sein, wohl aber mochte sich das Werk blinder menschlicher Leidenschaft hinter dem angeblichen Groll der Götter verstecken. Gelang es, die Sage derart umzugestalten, daß ihre Vorgänge die Voraussetzung des Einklangs zwischen der Welt der Götter und der Sterblichen gegen alle Zweifel in Schuld und Leidenschaft verstrickter Menschen bewiesen, dann konnte sich ein Drama aufbauen, das jenem Winckelmannschen Ideal edler Einfalt und stiller Größe entsprach. Orests Sühne durfte danach nur innerlich sein, eine Sinneswandlung mußte ihn retten, ein neues Licht, das auf sein Schicksal fiel, und das mußte ihm jemand bringen, der seine Qualen mitfühlte, sein Los mittrug. Die Zeit der Aufklärung hatte immer zuerst mit dem Verstand gerechnet, der Sturm und Drang hatte Gefühl und Ahnung auf den Thron erhoben — der Verstand ist Sache des Mannes, im Reiche des Gefühls herrscht die Frau: das persönliche Erlebnis und die Art des Stoffes kamen hinzu, und so trat in den Vordergrund des Dramas, alles beherrschend, Iphigenie.

Der Tantalidin ist der Titanentrotz nichts Wesensfremdes, sie kennt die Geschichte ihres Hauses, trägt eigenes unverschuldetes Leid, das Parzenlied hat

ihr einst in den Ohren geklungen. Aber sie hat den Ausgleich gefunden; der Gottheit vertrauend harrt sie der Stunde, die sie ins Land der Griechen zurückführen soll. Wie die Erlebnisse auf ihre Seele einstürmen, wie die Götter zu gewähren scheinen und zu gleicher Zeit sich zwischen ihrem Wollen und Iphigeniens Lebensglauben eine Kluft öffnet, wie sie in letzter Not sich dennoch treu bleibt und gerade dadurch ihren Glauben rechtfertigt, das ist der Hauptinhalt des Dramas, neben dem die Heilung Orests zurücktritt. Sie erscheint als an Iphigeniens Erlebnis gebunden, wird möglich, weil die Schwester sich berufen weiß, „mit reiner Hand und reinem Herzen“ die Wirkung des Fluches zu widerlegen, und ist an ihren Entschluß zur Wahrheit als zu einer sittlichen, von den Göttern gewollten Pflicht geknüpft.

An dramatischer Bewegung, an Fülle wechselnden, vor die bange Wahl folgenschwerer Entschlüsse stellenden Erlebens war „Iphigenie“ weit reicher als „Götz“ oder „Egmont“; kunstvoll waren die beiden Handlungen zur Einheit verknüpft, in reinen, klaren Linien stand das Drama da. Freilich, es ging um nichts, was sich in äußerlich spannenden Vorgängen hätte auswirken können. Ein Wechsel des Ortes, eine größere Personenzahl hätten nur von dem ablenken können, worauf es ankam. Diese Ereignisse gehören nirgends hin als in den Tempelbezirk der taurischen Artemis, sie drängen sich in ein entscheidendes Erlebnis zusammen, und nur ein enger Kreis von Personen kann daran teilhaben: die „Regeln“ wurden hier zur selbstverständlichen Form, und damit waren sie eben keine Regeln mehr. Es entspricht der ganz einheitlichen Art des Dramas, daß es aus einem Guß geschaffen wurde; inhaltlich ist die in wenigen Wochen des Jahres 1779 entstandene, am 6. April von der Hofgesellschaft zu Ettersburg aufgeführte erste Fassung bestehen geblieben. Aber der Dichter empfand, daß die rhythmische Prosa noch nicht das rechte Kleid sei; wo alles auf Reinheit und Klarheit, das schöne Gleichmaß einer edlen Seele hindrängte, mußte auch der letzte Schritt getan werden. Die Stimmung, die hier waltete, forderte den Klang eines ruhig einherschreitenden und dabei melodieerfüllten Verses. Nach mehrfachen Versuchen erhielt das Gedicht endlich in Italien die Form, die uns heute die einzig mögliche erscheint: es ist der Vers des „Nathan“ und „Don Carlos“, aber er soll sich nicht wie dort der gesprochenen Rede nähern, nicht wie hier einem leidenschaftlichen Pathos Schwung geben, er soll mit seinem gesättigten Wohllaut die Hörer in den Kreis der Gestalten des Dramas entrücken. Nur einige Höhepunkte, Monologe Iphigeniens, heben sich durch bewegten Rhythmus heraus, das Parzenlied wird zur erschütternden Erinnerung an überwundene, fast vergessen geglaubte Gemütsstimmung — was das gesprochene Wort bis zur Schwelle der Musik leisten kann, hier wurde es gegeben.

Aber selbst in Goethes engerem Kreise waren nur wenige, die bereit und fähig gewesen wären, dem Dichter auf seinem neuen Wege zu folgen; die übrigen vermißten die Handlung und übersahen dabei, daß Handlung nicht äußeres Geschehen zu sein braucht. Erst allmählich erschlossen sich einem Teile der Deutschen die Fülle bewegten Seelenlebens, die tiefe tragische und doch versöhnende Stimmung, die hier Ausdruck fanden. Kein Wunder, daß sich die Bühne zurückhielt; erst 1800 kam „Iphigenie" auf das Wiener, erst 1802 durch Schiller auf das Weimarer Theater. Seitdem gehört sie ihm an, freilich als seltener Gast hoher Weihestunden — die Menge ist bei ihr nie warm geworden. Das apollinische Griechentum, wie es der Neuhumanismus verstand, konnte als Ideal eine Oberschicht durchtränken und blieb doch der Allgemeinheit fremd und fern; der Traum, die geistige Blüte von Hellas auf deutschem Boden zu erneuern, ließ edle Herzen höher schlagen, zur nationalen Wirklichkeit konnte er nicht werden.

Der Stil der „Iphigenie" ist auch der des „Torquato Tasso", aber das jüngere Werk entsproß nicht so glückhaft einer einheitlichen Schaffensstimmung; bezeichnend ist schon, daß die ursprüngliche Prosafassung (von 1780/1) nicht über die ersten zwei Akte hinausgeführt wurde. In Italien wurde der Torso 1788 wieder aufgenommen und umgestaltet, daheim 1789 vollendet, 1790 veröffentlicht, erst 1807 in Weimar aufgeführt. Das Drama der reizbaren Künstlerseele stellt seinen Träger in Gegensatz zur Gesellschaft: sie gibt ihm die Luft, in der er leben und schaffen kann, sie ist bereit, ihm zu huldigen, aber die Welt der Dichtung ist nur ein Bezirk in ihrem Bereich. So verlangt sie, daß der Dichter die Grenzen, die ihm gezogen sind, achte, ein Staatsmann tritt ihm als gleichberechtigt gegenüber und erweist sich als praktisch überlegen, da er das Gebot „Erlaubt ist, was sich ziemt" als selbstverständlich erfüllt. Weil Tasso die Ansprüche seines Ich nicht bändigen kann, gerät er in unheilbaren Gegensatz zu den Menschen, die seine Welt sind — er muß von Ferrara scheiden; an den Gegner, an Antonio, klammert er sich wie der Schiffer an den Felsen, an dem er scheitern sollte. Wie fern steht dies letzte Wort dem milden „Lebt wohl", in dem „Iphigenie" ausklingt! Es ist tragischer Untergang, denn dieser Tasso kann hinfort nicht mehr sein, was er war; er mag suchen, aus den Trümmern sich ein neues Haus zu bauen — selbst wenn es ihm gelänge, wäre es nur ein Notbau. Unter dem Namen Schauspiel birgt sich bittere Tragödie.

Die Zeit der Renaissance hatte nach einer ähnlichen Verschmelzung antiker und moderner Bestandteile gestrebt wie der Neuhumanismus; an ihren Menschen ließ sich also ein Bild dessen geben, was Weimars Hof in seinen besten Stunden sein wollte. Aber die freudige Zuversicht der „Iphigenie" ist im Bezirke von Weimar-Ferrara nicht vorhanden. Dort war das Göttliche auch das Rein-

menschliche; die Sitte, um die edle Frauen Bescheid wissen, vermag es nicht zu ersetzen, weil Tasso zwar versuchen kann, sich auf ihren Boden zu stellen, aber immer wieder seinem Ich verfallen muß. Denn er lebt nun einmal in der Phantasiewelt des Dichters: hier hat er die Kraft zu seiner großen Leistung geschöpft, das Leben aber will sich nicht seiner Künstlerstimmung fügen, und so wird er haltlos und launisch, eine Beute des Augenblicks. Nicht seine Schuld, sondern sein Verhängnis ist es, daß die Natur aus ihm und Antonio nicht einen Mann geformt hat; seinem Genie gegenüber erscheinen seine Verfehlungen als verzeihlich und werden auch so aufgefaßt, bis die letzte ihn unmöglich macht, ohne doch ein tragischer Frevel zu sein. Gibt es auch in diesem Kreise nicht stürmische Auseinandersetzungen in Taten und Worten, mag sich die Kluft nur in Andeutungen offenbaren, sie ist gleichwohl unüberbrückbar. Ein leises Wort gilt viel; nicht so sehr was geschieht, ist wichtig als der Widerhall, den es in feinorganisierten Naturen erweckt. Dafür fand Goethe in Handlung und Sprache die vollendete Form; wie ein Sinnbild dieser Welt muten die Verse an, die so wohllautend fließen und dabei doch sich an jeden Wechsel der Lage, an jeden Charakter anschmiegen.

Abermals bedeutete das ein hohes Kunstwerk, kein erfolgreiches Drama. Der Dichter auf der Bühne war ein neuer Stoff, und so konnten sich äußerlich an „Tasso" die Künstlerdramen der Öhlenschläger, Kind u. a. anschließen — Goethes Gedicht aber sprach zu einer noch kleineren Schar als „Iphigenie". Die Bewunderung blieb kühl, erst eine viel spätere Zeit erkannte, welche Leidenschaft schmerzlichen Erlebens und Erkennens sich unter der anscheinend glatten Decke barg. So sollte es auch nach Goethes Willen sein; hatte er hier die Tragik des Ausgangs nur ahnen lassen, weil es ihm, der für sich den Ausgleich zwischen Sollen und Wollen gefunden hatte, widerstrebte, mit hartem Worte seines Helden Schicksal auszusprechen, so schreckte er hinfort vor dem Unternehmen einer Tragödie zurück, überzeugt, daß er sich „durch den bloßen Versuch zerstören" würde. Was er der nunmehr von ihm geleiteten Weimarer Bühne in den neunziger Jahren gab, das Lustspiel „Der Groß-Cophta" (17. XII. 1791), die Posse „Der Bürgergeneral" (2. V. 1793), erschreckt förmlich durch den Abstand von der hohen Kunst des vorangehenden Jahrzehnts. Es sah nicht aus, als habe die Bühne von dem größten deutschen Dichter noch etwas zu erwarten.

Auch Schiller schien verstummt zu sein; mehr als ein Jahrzehnt verging seit der Veröffentlichung des „Don Carlos" bis zu jenem 12. Oktober 1798, an dem im erneuerten Weimarer Theater die Uraufführung von „Wallensteins Lager" von dem Prolog eingeleitet wurde, der als Forderung der Zeit den „höhern Flug" des Dramas verkündete. Des „Bürgerlebens enger Kreis"

sollte verlassen, der Menschheit große Gegenstände, Herrschaft und Freiheit, zum Inhalt des Dramas werden. Aus der bloßen Stoffsammlung wurde die Geschichte damit zur Bühne des Lebens, dem Dichter ergab sich als Recht und Pflicht, ihre bedeutsamen Vorgänge im Spiel der Kunst so zu gestalten, daß die Verknüpfung menschlichen Strebens und Erlebens, Wollens und Leidens mit der Schicksalsmacht, wie sie im großen Geschehen sich auswirkt, sichtbar wird.

Diese allmählich sich entwickelnde Auffassung hatte es Schiller möglich gemacht, an einem Stoff, der seiner persönlichen Neigung fernstand, seit dem ersten Auftauchen des Gedankens (1791) trotz aller inneren und äußeren Schwierigkeiten festzuhalten und ihm die „reine Liebe des Künstlers" zu widmen. Die lange Pause seines Schaffens war ganz anders bedingt als die ungefähr entsprechende Frist, die bei Goethe Beginn und Abschluß der Arbeit am „Egmont" oder „Tasso" trennte. Goethe hätte diese Dramen früher vollenden können; Schiller mußte sich erst die Organe schaffen, durch die er den Stoff des Wallenstein sich anzueignen vermochte. Was ihm den jugendlichen Geist erfüllte, war in seine Sturm- und Drangdramen eingegangen, schon im „Don Carlos" hatte sich die Idee nicht mit dem geschichtlichen Stoff zur vollen Einheit verschmelzen wollen: die Fülle des menschlichen Geschehens, wie es ihm jetzt seine historischen Studien und Arbeiten erschlossen hatten, schien sich nicht meistern zu lassen. Wie er in einem berühmten Brief an Goethe schrieb, wirkte im Gegensatz zu dessen „intuitivem Geiste" sein Verstand symbolisierend, er schwankte „als eine Zwitterart zwischen Begriff und Anschauung", und noch war ihm die Möglichkeit versagt, beiden im Kunstwerk „durch seine Freiheit ihre Grenzen zu bestimmen". Wohl meldete sich in jenen Jahren manchmal die Lust am Drama, aber ehe er seine „dunklen Ahnungen in klare Begriffe verwandelt" hatte, wollte er sich auf keine „dramatische Ausarbeitung" einlassen.

Was er suchte, fand er im Studium Kants; die Philosophie gab der Kunst den Inhalt ihrer Sendung. Das Leben gehorcht dem strengen Gebot der Notwendigkeit, und doch ist ihr der Mensch nicht unterworfen, die Tatsache der Kunst bürgt ihm für seine Freiheit. So wurde es die Aufgabe des Dramatikers zu zeigen, wie in des Lebens Drang der freie Mensch seine Würde wahrt. Physisch den Gewalten der Wirklichkeit nimmermehr gewachsen, sittlich ihnen überlegen, mochte er untergehen und war doch im Tode siegreich; hier ging es sicherlich nicht um Rührung, und auch von Furcht und Mitleid war nicht in erster Linie zu sprechen: die Erschütterung aller Seelenkräfte wollte als letzten Eindruck das stolze Gefühl der Erhebung, das Bewußtsein der Freiheit des Gemüts hinterlassen. Diese Tragik vereinigte pessimistische Einsicht in das Weltwesen mit optimistischem Vertrauen auf die Macht des Geistes: der

Mensch stand „Stirn gegen Stirn ... dem bösen Verhängnis“ gegenüber, sein Fehler sollte zum Untergang möglichst wenig, das Schicksal als notwendige Verknüpfung von Ursache und Folge möglichst viel beitragen — so war die neue Tragödie vom trotzigen Gefühl menschlicher Würde erfüllt, war männlich und kampfesfreudig.

Den Stoff des „Wallenstein“ nannte Schiller eine Staatsaktion d. h. ein Stück politischer Wirklichkeit; den Kampf um die Macht führen hier „Realisten“, und das sind für den Dichter Menschen, die sich um des Zweckes willen in den Dienst des Irdischen gestellt haben und damit seinen Gesetzen verfallen sind. Die Welt gehört aber nicht den Realisten; das Bild erhält erst „Totalität“, wenn neben ihnen die Vertreter ihres Gegensatzes stehen, die Idealisten, welche die Dinge sich, ihrem Denkvermögen unterordnen, also frei von Zwecken sind und ihre Bestimmung aus reiner Vernunft empfangen. Beiden mußte ihr Recht werden, von diesem Gesichtspunkt wurde der gewaltige Stoff organisiert.

Das zeigte sich schon in dem Vorspiel, das Schiller dem eigentlichen Drama voraussandte. Feldherr und Heer gehörten, wenn je, dann hier zusammen, aber das weitschichtige Hauptwerk durfte nicht noch mit Volksszenen belastet werden. „Wallensteins Lager“ gibt den heiteren Aufklang zur großen Tragödie, steht auf sich allein und bereitet sie doch vor. Während scheinbar zwanglos, in Wirklichkeit mit überlegener Kunst angeordnete Bilder sich aneinander reihen, fällt der Schatten künftiger Dinge auf das bunte Treiben. Der Kampf steht bevor: hier diese friedländische Soldateska wird ihn mitentscheiden. Ihre Gedanken kreisen um den General, er hält sie zusammen, aber sie stützt auch ihn gegen die Macht des Kaisers, die wir im Hintergrunde ahnen. Fast all die Gestalten des „Lagers“ sind Realisten, doch unter ihnen steht der Erste Kürassier, der Idealist, der sich in seinem Herzen für etwas halten will. Gerade er erweist sich als das einigende Band; sein Vorschlag führt den gemeinsamen Entschluß herbei, den sein Oberst Max Piccolomini vertreten soll: beim General wie beim Kaiser gilt er viel — wir ahnen, welche Entscheidung in die Hand des Idealisten gelegt sein wird.

Dann hebt das zehnaktige Drama an. Schiller hat es in zwei Teile, „Die Piccolomini“ und „Wallensteins Tod“ zerlegt, bestimmend für die Trennung war aber nur die Rücksicht auf die Aufführung, ohne Schwierigkeit läßt sich die Handlung zu einem Gesamtverlauf gliedern. Die geschichtliche Tragödie stellt den ehrgeizigen Feldherrn, die große Persönlichkeit, der rechtmäßigen kaiserlichen Gewalt gegenüber, der Kampf um die Macht wird von beiden Seiten ohne Rücksicht auf bürgerliche Moral nur mit den Mitteln, welche Erfolg verheißen, geführt: für Wallenstein spricht der hohe Flug und der vaterländische Sinn seiner Pläne, für den Kaiser das Recht und die Heilig-

keit der Verträge. Licht und Schatten fallen auf beide Seiten, für beide heißt es Gewalt ausüben oder leiden, beide zieht die Begierde zum Irdischen, und „dem bösen Geist gehört die Erde, nicht dem guten". So dürfen sich beide Parteien in ihrer Art entfalten, Wallensteins Handeln ist verbrecherisch und wird vom Dichter so genannt, Oktavios Vertrauensbruch wirkt als Tücke, und doch vergessen wir bei jenem den Makel über der Tragik, die den Mann mit der Herrscherseele umwittert, über seinem Glauben an den Zusammenhang seines Ich mit den Mächten des Überweltlichen, und Oktavio seinerseits ist alles andere als ein intrigierender Bösewicht. So ist auch die Fülle der Nebengestalten realistisch gesehen: ein überlegen ordnender Geist hat jedem im großen Spiele die seiner Natur entsprechende Rolle angewiesen, klar und übersichtlich liegen die Fäden der Handlung da.

Seit Shakespeare war geschichtliches Geschehen nicht mehr so unmittelbar und packend im Drama lebendig geworden; aber Schiller war zum Ziel seinen eigenen Weg gegangen. Jener war der Geschichte in einer Fülle aneinandergereihter, sich „am Faden der Zeit" abrollender Bilder gefolgt, Schiller faßte straff zusammen. Shakespeare ließ die Dinge vor den Augen werden, der Wille seiner Menschen formte sich das Geschick bis zum bittern Ende, Schiller hob kurz vor dem entscheidenden Punkte an: die Dinge sind schon geworden, jetzt heißt es für den Menschen, sich ihnen gegenüber zu behaupten. Es ist das Streben nach einheitlichem, geschlossenem Ausdruck des Kunstwerks, das sich hier offenbart, nach einem Ziel, das für Schiller wie für Goethe einst die Antike erreicht hatte. Er dachte an den Ödipus des Sophokles, als er seinen Helden zu Beginn auf der Höhe der Macht und doch unmittelbar vor dem Sturze zeigte, als er ihn gegen den allen offenbaren Zwang der Dinge verblendete. Aber wenn er die größere Hälfte der Schuld den unglückseligen Gestirnen zuwälzte, die Katastrophe als unausweichlich erscheinen ließ, so durchtränkte er die der Antike angenäherte Form mit dem Geiste der Neuzeit: der Realist ist in „zahllose Kräfte, die alle ihm überlegen sind und den Meister über ihn spielen", verstrickt, aber er hat sich ihnen bewußt hingegeben, und so ist sein Untergang die Folge seiner Taten.

Vor allem waren für Schiller die beiden Idealisten, Max und Thekla, die Bürgschaft seiner Selbständigkeit und des neuen Geistes, in dem er die Form der Tragödie auffaßte. Frei vom Gebot der Zwecke folgen sie der ihnen eingeborenen Sittlichkeit, der Untergang des Jünglings zerreißt die Fesseln, in die ihn das Leben zwingen will, rechtfertigt seinen Anspruch auf die „heilige Freiheit der Geister". Ob die beiden freilich nicht gar zu sehr „moderne" Züge in Schillers Sinn tragen, ist eine andere Frage, dramatisch ist die Verknüpfung jedenfalls gelungen. Der Idealist spricht nicht nur über den Vater wie den

Freund das Urteil, er ist beider Schicksal. Wallenstein fühlt bei der Kunde von seinem Tod, daß die Blume des eigenen Lebens dahin ist, Oktavio muß in dem Augenblick, da der Fürstenhut sein Planen krönt, bitter die Wertlosigkeit seines Daseins empfinden.

Es war doch wohl der größte Tag des deutschen Dramas, als am 15., 17. und 20. April 1799 in Weimar die erste Vorstellung des ganzen Werkes stattfand. „Unter die blassen Tugendgespenster jener Tage trat Wallensteins mächtiger Geist, groß und furchtbar. Der Deutsche vernahm wieder, was seine herrliche Sprache vermöge, welchen mächtigen Klang, welche Gesinnungen, welche Gestalten ein echter Dichter wieder hervorgerufen habe", so sagte später selbst Tieck. Was die Deutschen „sind und vermögen", strahlte ihnen hier aus reinem Spiegel entgegen; das Kunstwerk hatte das Ideal der sittlichen Freiheit, wie es eben von Königsberg her den Gebildeten verkündet wurde, in sich aufgenommen, und es zog doch durch die Kraft der Handlung, den Schwung der Sprache das allgemeine Verständnis zur eignen Höhe hinauf. Der Bühne bot es Gelegenheit zu bewegten Bildern, die Darsteller fanden fesselnde Aufgaben in allen Rollen vom Tiefenbacher und dem Kroatengeneral bis hinauf zu Wallenstein: an ihm sollte in Berlin Fleck zeigen, daß ein neues Schauspielergeschlecht bereitstand, um sich auch seinerseits am „großen Gegenstand" zu bewähren. Die Jamben des „Wallenstein" (1797 hatte Schiller den Vers als „letzte Forderung" einer vollkommenen Tragödie erkannt) wurden für Bühne und Drama maßgebend: der Dichter durfte jetzt verlangen, daß das Theater, dem er soviel gab, sich auch nach seinen Forderungen richte. In Weimar, unter Goethes Leitung entwickelte sich der klassizistische Stil der deutschen Schauspielkunst.

Der Erfolg des „Wallenstein" mußte im wesentlichen unbestritten bleiben, weil sich niemand dem Eindruck entziehen konnte, daß in glücklicher Stunde sich hier die Dichtung eines Großen mit den Bedürfnissen der Schaubühne zusammengefunden hatte. In Schillers Schaffen aber gab es keine Pause mehr; er war sich bewußt, daß er jeder Schwierigkeit gewachsen war, nachdem er die Widerstände dieses Stoffes besiegt hatte. In den wenigen Jahren, die ihm noch beschieden waren, setzte er seine Kraft an die Aufgabe, die in England, Frankreich und Spanien Geschlechter gelöst hatten, und prägte der deutschen Tragödie den Stempel seines Geistes auf. Freilich das Drama Schillers war fertig wie Athene dem Haupt seines Schöpfers entsprungen; es konnte nur nachgeahmt werden, oder aber ein anderer schöpferischer Genius mußte es nach seinem Begriff von der Kunst erneuen. Während anderswo die dramatische Höchstleistung nicht so sehr Ziel des Einzelwillens als glückliche Reife der Gattung war, begann das deutsche Drama mit Meisterwerken, deren Vollendung ein Epigonentum bei Geistern zweiten Ranges entsprach.

Unverkennbar ist, daß „Maria Stuart" (aufgef. Weimar 14. VI. 1800, gedr. 01) und „Die Jungfrau von Orleans" (aufgef. Leipzig 11. IX. 1801, gedr. 02) den genialen Wurf des „Wallenstein" nicht ganz erreichen, so gelungen sie in allem, was das Technische betrifft, sind. Denn die Teilung des „Wallenstein" war immerhin ein Notbehelf gewesen, hier genügte ein Theaterabend, um das Schicksal zu vollenden. Wieder ist dieses als ein Sieg der Freiheit über die Notwendigkeit gesehen. Maria, in den Kampf der irdischen Zwecke verstrickt, hat zwar im Gegensatz zu Wallenstein das Recht auf ihrer Seite, aber für Schiller ist sie nicht als ein Opfer der Gewalt für seine Tragödie tauglich, sondern weil sie fähig ist, ihr Schicksal als die Sühne ihrer Vergehungen in ihren Willen aufzunehmen, weil die Realistin sich zum Idealismus durchringt. Umgekehrt ist Johanna kraft ihrer göttlichen Sendung als Idealistin in die Welt des irdischen Machtkampfes gestellt: weil sie dem in ihr lebenden Gesetze untreu wird, wird sie von Gott und den Menschen verworfen. Erst als sie wieder mit sich selbst eins ist, kann die Prophetin ihr Volk in die letzte Schlacht führen, senken sich die Fahnen ihres Landes über der Siegerin.

Mit sicherer Kunst werden die Probleme dramatisch gestaltet. Die „analytische" Form der „Maria Stuart" entspricht der Lage der ihrem Geschick Verfallenen; das Urteil über sie ist gefällt, und alle Bemühungen, den Knoten von außen zu lösen, ziehen ihn nur fester. Die straff zusammengefaßte Handlung erregt Hoffnungen nur, um sie wieder zu enttäuschen: der Zuschauer soll erkennen, daß nur ein Weg in die „Freiheit der Geister" übrig bleibt, und der führt durch die innere Wandlung der Heldin. Johanna dagegen muß erst in die Krise hineingeführt werden, daraus und aus dem Stoff überhaupt ergibt sich eine Form der Handlung, die an die Ritterdramen erinnert: geschichtliches Geschehen, zusammengedrängt zwar, aber doch eine beträchtliche Zeitspanne umfassend, entfaltet sich in Frieden und Krieg, in Sieg und Niederlage, die rhythmische Gliederung nach gegensätzlich gestimmten Szenen trägt den Zuschauer und läßt ihn sich willig der Leitung des Dichters anvertrauen — niemand kann den ersten Akt mit seinem überwältigenden Stimmungswechsel oder die Szene vor der Kathedrale von Reims lesen, ohne von dieser überlegenen Sicherheit, dieser Herrschaft über alle dramatischen Mittel hingerissen zu werden. Und doch ist all das Aufgebot der streitenden Mächte nur der Hintergrund für das Seelendrama Johannas: um ihr sittliches Bewußtsein geht es, die Welt der Zwecke wird von dem beherrscht, der von ihnen sich frei macht.

Bei aller Bewunderung für diese herrisch schaltende dramatische Kunst, bei aller Dankbarkeit, die wir gerade der „Jungfrau von Orleans" schulden, weil in ihren Versen das werdende deutsche Nationalbewußtsein den Ausdruck seines Wesens fand, wir empfinden doch, daß weder Maria noch Johanna

Gestalten von den Ausmaßen des Friedländers sind und daß ihre Welt hinter der Fülle der seinen zurückbleibt. Dort war die Staatsaktion vom Geiste des Idealismus durchtränkt, hier ist sie einigermaßen für ihn zurechtgeschnitten: der weltgeschichtliche Kampf um die englische Krone verengt sich zum Streit zweier feindlicher Frauen, das Hirtenmädchen von Domremy wird in gewaltsamer Konstruktion zur Trägerin des Schillerschen Problems. Dazu suchte der Dichter jetzt über die im engeren Sinne dramatische Form hinauszugelangen: schon 1797 hatte er Goethe gegenüber von einer „Reforme" des Dramas gesprochen, die „durch Verdrängung der gemeinen Naturnachahmung der Kunst Licht und Luft verschaffen" sollte. Der erste Schritt dazu war der Vers gewesen, aber seine Gedanken gingen weiter. Er hatte ein „gewisses Vertrauen zur Oper, daß aus ihr wie aus den Chören des alten Bacchusfestes das Trauerspiel in einer edlern Gestalt sich loswickeln sollte", von der Macht der Musik war die Rede gewesen — in Marias Monolog mit seinen wechselnden Rhythmen, in den noch reicher ausgestatteten, zum Teil die Hilfe der Musik herbeirufenden Monologen Johannas sehen wir die Wirkung solcher Gedanken, die auch wohl in Zusammenhang mit dem Monodrama (vgl. S. 373 f.) und mit der jungen Romantik stehen.

So drang ein musikalisch-lyrischer Ton in diese Dramen ein, aber er verschmolz nicht zur Einheit mit der Gesamthandlung, den Romantikern erschien er sogar auf die bloße Wirkung berechnet. Dem Erfolg hat das durchaus nicht geschadet — im Gegenteil, die Monologe wurden Lieblingsstücke weichgestimmter Seelen. Hinzu kam die Bedeutung der Frauenrollen: die Schauspielerinnen waren bisher (von den bühnenfremden Dichtungen Goethes abgesehen) seit Minna und Emilia im großen Drama etwas stiefmütterlich bedacht worden: jetzt erhielten sie die tragische Hauptrolle, und so traten auf dem Theater Maria und Johanna sogar vor Wallenstein. Schiller selbst aber fühlte, daß er seinen Weg zu Ende zu gehen habe; das Ideal, das sich hier nur „unter dem Namen von Indulgenz ... auf das Theater stehlen" konnte, mußte sein Recht voll geltend machen, wie es einst in den Tagen von Hellas getan hatte. Ein Versuch „in der einfachen Tragödie nach der strengsten griechischen Form" sollte vollenden, was er bisher bei widerstrebenden Stoffen nur hatte andeuten können: so entstand Schillers Chordrama „Die Braut von Messina" (aufgef. Weimar 19. III. 1803, gedr. 03).

Leider wirkte, was durchaus im großen Zusammenhang des Schillerschen Schaffens steht, als gewagter Versuch, ließ sich auch nicht ganz durchführen. Der Dichter sah sich gezwungen, die Chorverse unter einzelne Sprecher zu verteilen, und verdunkelte damit seine eigentliche Absicht: was die Gesamtheit in irgendwie musikalisch unterstütztem Vortrage hätte leisten sollen, konnte

nicht durch Vermehrung der Einzelrollen erreicht werden. Auch der enge Anschluß an die dramatische Form des „Königs Ödipus" erwies sich als gefährlich: die frei erfundene Fabel sollte den analytischen Charakter der Tragödie ganz deutlich machen und ersetzte zu diesem Zweck den Zwang der Umstände durch einen Begriff, dem der moderne Dichter nicht die mythologische Kraft des antiken Schicksals geben konnte. Dabei dachte Schiller nicht daran, die Vorstellung von einem überweltlich bedingten Dasein zu übernehmen: das Schicksal seiner Menschen sind sie selbst in ihrer Leidenschaft und ihrem düstern Mißtrauen, ganz wie in den gleichzeitigen Schroffensteinern Kleists. Don Cesar trägt die Auffassung von der Würde des Menschen; indem er den Tod als sittliche Pflicht auf sich nimmt, zerbricht er die Kette des Geschicks. Aber der Fluch des alten Fürsten wurde so stark betont, die Träume mit ihrem Widerspruch und der schließlichen, genauer Prüfung allerdings nicht standhaltenden Übereinstimmung ihres Sinnes, die in einem entscheidenden Augenblick (II 6) haarscharf am bloßen Zufall vorüberstreifende Führung der Handlung legten das Mißverständnis, daß hier ein willkürliches Schicksal über Menschenlos bestimme, recht nahe, und so ist der Einfluß auf die spätere Bastardform der Schicksalstragödie nicht zu leugnen.

Infolgedessen erntete Schiller die Früchte der analytischen Form nicht in dem Maße, wie er hoffte. Don Cesar tötet den Bruder vor unsern Augen, während die entsprechenden Handlungen des Ödipus, Maria Stuarts oder Wallensteins in der Vergangenheit liegen, und nicht ohne Widerstreben folgen wir der Entwicklung, die den Normannenfürsten schuldig macht. Erst nachdem die unwiderrufliche Tat geschehen ist, gelingt es Schiller, die erschütterndsten tragischen Wirkungen aus ihr herauszuholen: mit der Totenklage des Chors hebt eine der gewaltigsten Symphonien an, die je ein tragischer Dichter geschaffen hat, und sie konnte auch auf dem Theater ihren Eindruck nicht verfehlen, wie wir aus Schillers, Goethes und manchem andern Zeugnis wissen. Trotzdem blieb das Ganze fremdartig, wozu auch die deutliche Anlehnung an den Stil der griechischen Tragödie im einzelnen beitrug — der Anspruch, daß der Tragödie erst durch den Chor der Weg zu ihrem reinsten und höchsten Ziele geöffnet werde, begegnete als einer Übersteigerung des Klassizismus stiller Ablehnung — erst eine spätere Zeit ist dem Drama gerecht geworden, besonders nachdem Wagner in seiner Weise zum Vollender der Schillerschen Gedanken geworden war.

Inhaltlich ist die „Braut von Messina" nochmals eine Familientragödie in fürstlichem Hause, doch sind ihre Vorgänge als Sinnbild der großen Menschheitsfrage nach dem Verhältnis von Freiheit und Notwendigkeit gemeint. Dabei ergibt sich ein gewisser Gegensatz zwischen dem Chor als Vertreter des

Volkes und den Großen dieser Erde. Zwar sprechen die Schlußverse des Chors aus, daß das Leben nicht der Güter höchstes sei, aber ob er diese Wahrheit auch für sich erkennt, darf nach seiner Haltung im Drama zweifelhaft sein: der Chor lobt es sich, niedrig zu stehen, sich in seiner Schwäche zu verbergen, er glaubt an die Wirkung des Fluchs. Schiller war aristokratisch gestimmt, aber solche ständische Beschränkung großen Erlebens und großer Gesinnung war dem Schöpfer der Wallensteinischen Kürassiere, dem Dichter, der in Johanna die Retterin aus dem Volke erstehen ließ, eigentlich fremd. Der Gedanke der Volksgemeinschaft, der sich in der „Jungfrau von Orleans" trotzig offenbart hatte, forderte, daß auch das Volk als solches an seinen Geschicken tätig Anteil nehme. Vielleicht liegt hier ein Grund dafür, daß andere Pläne zugunsten des letzten Dramas beiseite geschoben wurden, dessen Vollendung Schiller vergönnt war.

Der Stoff des „Wilhelm Tell" (aufgef. Weimar 17. III. 1804, gedr. 04) lehnte von vornherein eine Behandlung in der Form der klassizistischen Tragödie ab; Tell selbst war kein tragischer Held, seine Tat eine Episode in der Befreiung der Schweiz und die ein Werk des Volkes. Aus dessen Tiefe erwächst darum die Schillersche Überzeugung, die Stauffacherin spricht sie aus: „Ertragen muß man, was der Himmel sendet, Unbilliges erträgt kein edles Herz"; ihr Mann beruft sich auf die ewigen Rechte, die droben in den Sternen hangen, am Leid wie an der Befreiung hat ein jeder seinen Anteil — Held des Dramas ist das Volk, und nur als dessen Angehörige treten einzelne Personen handelnd in den Vordergrund. Was der Theoretiker Schiller über den Gebrauch des Chors gesagt hatte, blieb bestehen. Er hatte die „gemeine moderne Welt in die alte poetische" verwandeln, dem Dichter helfen sollen, „die Paläste wieder aufzutun, die Gerichte unter freien Himmel herauszuführen"; genau das gleiche geschah hier, aber auf einem andern Wege wurde die Idealisierung der Handlung erreicht — es ist die Größe des Dramatikers Schiller, daß er jederzeit im Rahmen seiner Auffassung von der Sendung des Dramas für seinen Stoff die ihm gemäße Form fand.

Beiseite wurde alles getan, was an die strenge Zusammenfassung des antiken Dramas erinnern konnte: der Stoff verlangte freien Ortswechsel und ein wahres Aufgebot von Personen. Dazu brauchte es aber nicht eine große Anzahl von Einzelcharakteren, die eine zufällige Menge, aber kein Ganzes ergeben hätten, sondern typische Vertreter der Alter und Stände, deren individuelle Verschiedenheit zurücktrat hinter dem gemeinsamen Gepräge, das sie als Söhne desselben Volkes tragen. Tell ist zwar ein Einspänner, doch nicht in dem Sinne, daß er eigene Pläne hat oder sich dem Ruf der Allgemeinheit entziehen will. Zum selbständigen Handeln zwingt ihn die Notwehr, in die jeder Volks-

genosse genau so geraten kann wie er; seine Tat erhält ihre besondere Bedeutung dadurch, daß sie gerade geschieht, als die Zeit erfüllet ist, und sich gegen den mächtigsten Gegner richtet. So ergibt sich eine einheitliche Handlung, in der der einzelne seine Stelle hat, die aber von der Gesamtheit getragen wird; nicht zufällig sind die schwachen Stellen (Rudenz und Bertha, Parricida) diejenigen, in denen der Zusammenhang mit dem eigentlichen Helden, dem Volke, fehlt. Oft genug hatte Schiller sich als der Meister der Massenszenen gezeigt: hier betrat er den neuen Weg, die ganze Handlung von dem Gesamtempfinden einer Gemeinschaft bestimmen zu lassen.

Man hat darauf aufmerksam gemacht, daß Shakespeare („Julius Cäsar" war im Oktober 1803 in Weimar aufgeführt worden) auf manche Szenen und Gestalten eingewirkt hat. Das ist durchaus richtig, indessen nötigte das Bedürfnis, eine zureichende Anschauung von Land und Volk der Schweiz zu geben, an sich zu einem gewissen Realismus der Darstellung. Schiller wollte den „treuherzig herodoteischen, ja fast homerischen Geist" von Tschudis Schweizerchronik festhalten und zugleich die Handlung in den Bereich der Idee rücken, die Kräfte sollten hervortreten, durch die schlichte Naturmenschen fähig sind, ihre ewigen Rechte zu erkennen und zu wahren. Nicht in jeder Einzelheit gelang es, den „naiven" Stoff mit „sentimentalischem" Geiste zu durchdringen, aber bis auf den heutigen Tag dankt es die deutsche Nachwelt Schiller, daß er zu den schlichten Leuten herniederstieg, zu dem allgemeinsten Besitz der Menschen eines Stammes, und in einfacher, dabei doch von dem Feuer seines Geistes getragener Sprache an ihrer Not und ihrem Sieg künftigen Geschlechtern den Glauben des deutschen Idealismus an Freiheit und Menschenwürde veranschaulichte. Er hatte recht, wenn er ahnte, der „Tell" werde ein mächtiges Ding werden und die deutschen Bühnen erschüttern, aber Tell wurde uns mehr als ein Bühnenwerk. Gewiß waren alle Mittel benutzt, über die der kluge Kenner des Theaters gebot, und Seeufer und Gebirgslandschaft, die in der aufgehenden Sonne erglühenden Gipfel der Bergesriesen und die Küßnachter Schlucht halfen zum großen, einheitlichen Eindruck, die Hauptsache blieb doch die Gewalt der großen Szenen — der Rütlischwur hallte und hallt durch Deutschland, „Wilhelm Tell" gab seinem Dichter den Platz im Herzen des deutschen Volkes.

Er war auch das Vermächtnis Schillers: „Demetrius" (gedr. zum Teil 1815, zum Teil später) blieb ein Torso, der immer aufs neue „unendliche Sehnsucht" erregt. Denn er kehrt zum großen Stil des „Wallenstein" zurück, nimmt aber vom „Tell" her die Bedeutung des Volkslebens in die Handlung auf: die Szene des polnischen Reichstages läßt ahnen, welch starker Realismus das Drama durchflutet hätte. Der Held versprach, eine Gestalt von tragischer Größe zu

werden: er erscheint vor uns „im Stand der glücklichen Unschuld" und sollte den finsteren Mächten verfallen, sich im inneren Zwiespalt zerstören. Ungeschwächt war des Dichters Kraft, er schien imstande, seine größte Leistung zu übertreffen. Da erlag der Körper der Krankheit, das deutsche Drama hatte den einen Mann verloren, der fähig war, zugleich die Ansprüche hoher geistiger Bildung und die eines auf den Beifall der breiten Schichten zählenden Theaters zu erfüllen.
Seiner Sendung war sich Schiller durchaus bewußt. Er hatte gespürt, wie die Kühnheit, die lebendige Glut, die ihn erfüllt hatten, ehe er noch eine Regel kannte, schnell erloschen waren, er sah die Ursache darin, daß er, der kein naiv schaffendes Genie war, den Zwang gefühlt hatte, sich mit den Ansprüchen der Theorie auseinanderzusetzen — von Shakespeare wissen wir derartiges nicht, und Lope de Vega hatte zwar der gelehrten Kritik seine Verbeugung gemacht, aber keinen Anstand genommen, um die Liebe seines Volkes mit Dramen zu werben, die er selbst nicht für Werke der Kunst ansah. Das konnte und wollte Schiller nicht: „ich sehe mich jetzt erschaffen und bilden ... und meine Einbildungskraft beträgt sich mit minder Freiheit, seitdem sie sich nicht mehr ohne Zeugen weiß" schrieb er 1792 an Körner — zurück konnte er nicht mehr, es hieß den Zwitterzustand innerlich überwinden. Die Kunstmäßigkeit sollte ihm zur Natur werden und damit die Phantasie ihre Freiheit wiedererhalten, sein künftiges Drama mußte künstlerischen Formwillen mit der in seinem Geiste lebenden Auffassung von Welt und Menschenschicksal zur selbstverständlichen Einheit verschmelzen; dann konnte das Ganze aber auch den Anspruch erheben, von der Mitwelt als die Erfüllung des dramatischen Ideals, wie es ihr notwendig und gemäß war, aufgenommen zu werden.
Trotz der Hindernisse, die ein politisch zerrissenes Land, ein durch Bekenntnis und Standesunterschiede getrenntes, in engem Bürgerleben befangenes Publikum solchem Streben bereitete, ist Schiller seinem Ziele ganz nahe gekommen, hätte es vielleicht vollständig erreicht, wenn die Gesundheit des Leibes der Macht des Geistes länger und williger gedient hätte. Er gewann seine Zuschauer durch die Gewalt, die szenisch von seinen Schöpfungen ausging, er zog sie in den Bann seiner Gedanken, die zugleich diejenigen der Besten seiner Zeit waren. Die großen geschichtlichen Gestalten und Geschicke, die mächtige Verssprache ließen den Alltag vergessen, man konnte sich nicht mit ihnen gleichsetzen, aber es ging wie ein Wehen aus einer höheren Welt von ihnen aus und durchdrang das deutsche Volk in allen Schichten. Auf lange Zeit hinaus stellte man sich das hohe Drama unwillkürlich im Schillerstil vor. So geriet das Versdrama in äußerliche Nachahmung der Form Schillers, und selbständige Geister hatten einen um so schwereren Stand — Kleist sollte es erfahren.
In Weimar ahnte man etwas von dieser Gefahr und suchte, den Spielplan

mannigfach zu bereichern. Goethe bearbeitete sogar Voltaires „Mahomet" (30. I. 1800) und „Tancred" (31. I. 1801) für seine Bühne, und wenn Schiller in dem bekannten Gedicht seine Zustimmung recht bedingt aussprach, er studierte doch für Goethe 1804 Bodes Übersetzung des Racineschen „Mithridates" ein und dichtete selbst die „Phädra" nach (30. I. 1805). Bedenkt man, daß der Unermüdliche Goethes „Egmont" und „Iphigenie", Lessings „Nathan" auf die Bühne brachte, Shakespeares „Macbeth" zu einer Tragödie nach seinem Sinne umzugestalten suchte, Gozzis „Turandot" (30. I. 1802) bearbeitete und dabei noch Zeit für ein paar französische Lustspiele hatte, so wird niemand bezweifeln können, daß soweit der Einfluß der beiden Großen reichte, sie bemüht waren, dem deutschen Theater jede Einseitigkeit fern zu halten.

Der Erfolg entsprach nicht den Erwartungen, denn Kotzebues Bemühungen im hohen Stil hatte man gewiß nicht fördern wollen. Über den Anteil der Romantiker am Drama wird weiter unten zu sprechen sein — der eine des älteren Geschlechts, der unabhängig und zugleich im Sinne des Klassizismus sich an die großen Vorgänger anschloß, scheiterte, mochten auch zunächst seine Landsleute den Dichter des „Regulus" (aufgef. Burgth. 1801), Heinrich Joseph von Collin (1771—1811) als den österreichischen Schiller begrüßen. In der Tat erfüllte auch ihn das Bestreben, sich und sein Publikum durch den erhabenen Gegenstand über den Alltag zu erhöhen; wie Schiller bereitete er sich durch eingehende Studien auf seine Aufgabe vor, nur fehlte dem aufrechten Mann, dem Muster aller bürgerlichen Tugenden, die Tiefe und der Schwung des Schillerschen Geistes. In seinen Anfängen war er tief dem Familienstück ifflandscher und kotzebuescher Art verhaftet gewesen, und wenn jetzt auch sein tragisches Dichten um Freiheit und Notwendigkeit kreisen sollte, seine Gestalten vermochte er trotz des antiken Kostüms nicht über das Bürgertum hinauszuheben. Wie die Männer von Weimar dachte er „sehnsuchtsvoll des Griechen", dem aus der „Wirklichkeit festem Boden der Menschheit höchste Blüte" erwuchs, die Erneuerung im deutschen Geiste gelang ihm nicht; viel eher erinnern „Regulus", „Coriolan" (1802) und „Polyxena" (1803) an Tragödien französischer Art, eine Schulübung schalten die Romantiker den ersten. So vermochte er im „Ausland", das ihn immerhin freundlich empfing, nicht Fuß zu fassen, und auch in der Heimat verblaßte sein Ruhm — was er erstrebte, wurde durch den Größeren erfüllt, der hinter ihm stand, durch Grillparzer.

Damit ist erschöpft, was die klassizistische Tragödie an für die Bühne Brauchbarem gab, freilich nicht, was sie an dichterischem Wert erzeugte. „Iphigenie" war nicht umsonst geschrieben worden; der Gedanke einer Wiedergeburt der griechischen Tragödie aus deutschem Geiste stand den Edelsten vor der Seele. Während Schiller mit dem „Wallenstein" rang, entstand „Der Tod des Em-

pedokles" (1797/8); aber seinem unglücklichen Dichter, dem Schwaben Friedrich Hölderlin (1770—1843), gönnten die Gewaltigen nicht den einen Sommer, den einen Herbst zu „reifem Gesange". Zu lange hatte er gezögert, um die ganze Kraft seines Genius auf die Katastrophe zu sammeln, zu überwältigend türmten sich ihm die Pläne, aus denen die Tragödie als letzte Auseinandersetzung des sterblichen Menschen mit der Seele der Welt erwachsen sollte. Ihr Träger war ein neuer Mensch, ein Übergroßer, Unbegrenzter, ein Religionsschöpfer, den die Gegner schelten, weil er Unauszusprechendes ausspricht. Mit dem Besten, was in ihm lebt, ist aber für Empedokles notwendig auch seine Tragik gegeben: durch die Fülle seines Geistes ist er einsam geworden in der entgötterten Welt, der Herr der Natur ist ihrem Leben entfremdet. So ist er sich selbst zum Schicksal geworden, die Gegner benutzen nur die Lage, die er geschaffen hat. Aus dem Leid erwächst ihm Erkenntnis und Genesung im Gefühl des Einsseins mit dem beseelten All — sein Opfertod hätte die Besiegelung des neuen Bundes sein sollen.

So erfüllt Hölderlin von der Kunst des Sophokles war, dessen „Ödipus auf Kolonos" ihm vorschwebte, so wenig hätte er die griechische Tragödie wiederholt. Er setzte ein mit dem Gegensatz zwischen dem Empedokles, wie er in Liebe und Haß Freunden und Feinden erscheint, und dem eigenen Gefühl des innerlich zerrütteten, an sich irre gewordenen Propheten und gab doch die Entwicklung des Charakters. Denn in Freunden und Jüngern lebt das Bild des Mannes, wie er war, und stellt sich neben die Gegenwart: so wurde die antike Darstellung einer Katastrophe innerlich zum Bilde eines ganzen Lebens erweitert. Dies wiederum war als Sinnbild der Bestimmung des Menschen überhaupt gefaßt; wie die antike Tragödie baute Hölderlin auf religiösem Urgrund, doch war dieser nicht durch einen Göttermythus mehr gegeben, sondern durch die Gedanken des philosophischen Jahrhunderts, die, ungebunden durch irgendeine positive Religion, den Menschen, das Geschöpf der Zeit, den überweltlichen Mächten gegenüberstellten. Goethes „Iphigenie" beruhte auf dem vorausgesetzten Einklang zwischen göttlichem und menschlichem Wollen, Schiller sah im Sittengesetz die Rechtfertigung menschlicher Freiheit durch die Vernunft, beide glaubten an den Beruf der Zeit, die Ideale des Neuhumanismus zu verwirklichen. Empedokles aber erlebt nur für sich selbst den „Herbsttag", sein Volk weist er in die Zukunft: erst muß es sich selbst helfen, muß „Gesetz' und Bräuch', der alten Götter Namen" vergessen, bis der Tag heraufglänzen wird, da sich „neu in himmlischer Verwandtschaft" Menschengenius und Sonnengott fühlen werden. Als das Bruchstück aus Hölderlins Nachlaß 1846 erschien, ahnte noch niemand, daß es das Vermächtnis eines der größten Söhne des Neuhumanismus sei.

Die Bedeutung von Schillers Tod als einen Verlust für die Allgemeinheit fühlte niemand schmerzlicher als Goethe, dafür ist auch sein Entschluß, den „Demetrius“ zu vollenden, ein Zeugnis. Trotz seines eigenen Vertrauens dürfen wir zweifelnd fragen, ob ihm das Werk hätte gelingen können. Gewaltsam hätte er sich zu einer ihm fremden dramatischen Ausdrucksweise zwingen müssen — wie fern steht doch der Art des „Demetrius“ die Tragödie, in der Goethe die Revolution in ihrer Bedeutung für den Einzelnen wie die Menschheit sich spiegeln lassen wollte! Als erster Teil dieser Tragödie war „Die natürliche Tochter“ gemeint, die er 1803 (2. IV.) aufführen ließ. Wie in „Iphigenie“ sollte ein edler Frauencharakter gegenüber einer schuldbeladenen Familie, aber auch gegenüber den Wirren einer aufgewühlten Zeit die Sache der Menschlichkeit führen: eine bittere Enttäuschung war es dem Dichter, daß sein Werk mit wenigen Ausnahmen selbst nahe Freunde kühl ließ. Vergebens hatte er alle Kunst seiner Sprache verschwendet, marmorkalt nannte man sie, weil man für ihre tiefe Empfindung, die sich unter dem wohllautenden Fluß der Verse verbarg, kein Ohr hatte, selbst Frau von Staël sprach von noble ennui. Freilich hatte Goethe sich auch eigenwillig von allem entfernt, was unmittelbar wirken konnte: wie eine Mauer schob sich die feierlich gehobene, antike Wendungen allzu häufig auf moderne Menschen übertragende Ausdrucksweise zwischen Hörer und Drama, die Personenbezeichnung (König, Herzog, Graf usw.) schien von vornherein die Entfernung betonen zu sollen, nicht einmal Frankreich wurde als Schauplatz genannt. Kein Wunder, daß der Widerspruch zwischen geschichtlichem Stoff und symbolischer Behandlung Verwirrung stiftete; sein Recht hätte dieser Stil nur erweisen können, wenn Goethe sein Werk fortgesetzt hätte — an und für sich ist dieser erste Teil nur eine Exposition, die überall Fragen erweckt, ohne sie zu beantworten. Darum war der Mißerfolg zwar bedauerlich, aber begreiflich: der Klassizist Goethe hatte es verschmäht, an die Bedingungen zu denken, die eine Bühne stellt.

Er ließ sich in seiner künstlerischen Überzeugung nicht irre machen, für seine Person verzichtete er von nun an, von der Bühne auf ein großes Publikum zu wirken. Ersatz sollte ihm der Einklang mit einer durch Gesinnung und gemeinsames Erlebnis verbundenen Hörerschar bieten. Es galt, den gesellschaftlichen Charakter von Festspielen und Maskenzügen zur Kunst zu erhöhen und dabei im Gesamtrahmen eines frohen Tages Möglichkeiten zu benutzen, die sich hier boten. So schrieb Goethe, als er „Paläophron und Neoterpe“ (aufgef. Weimar 1. I. 1803) veröffentlichte, daß die „Wirkung der vollständigen Darstellung auf die Gesinnungen und die Empfänglichkeit gebildeter Zuschauer, auf die Empfindung und die persönlichen Vorzüge der spielenden Personen, auf gefühlte Rezitation, auf Kleidung, Masken und mehrere Umstände be-

rechnet war", und deutete damit an, daß er jetzt nicht mehr an Leser wie beim „Götz" oder „Tasso", sondern an Zuschauer, freilich nicht an das bunt gemischte Publikum eines Theaters dachte. Der Gegenstand dieser Dichtungen war durch die Veranlassung gegeben, war also zufällig und forderte eine Erhöhung ins Allgemeine — dazu bot sich nach der Symbolik der „Natürlichen Tochter" von selbst die Allegorie dar.

Damit erklärt sich der Charakter von Goethes dramatischer Altersdichtung, nannte er doch auch die „Pandora" (gedr. 1808, aufgef. 1894 Weimar) ein Festspiel. Prometheus, Epimetheus, Pandora, sie waren nicht mehr dieselben wie im Entwurf der Jugend; mit ihren Kindern Phileros, Elpore, Epimeleia stehen sie für die Geistesrichtungen, die ihre Namen andeuten, und entsprechend war die Handlung Sinnbild einer begrifflichen Erkenntnis: sie sollte des Prometheus Wort an die Hirten „Entwandelt friedlich! Frieden findend geht ihr nicht", sie sollte seine Überzeugung von der kriegerischen Sendung der Menschen durch den Triumph der Kultur in der Vereinigung der getrennten Sinnesarten widerlegen. Das Bruchstück, denn bei einem solchen blieb es, benutzte für den Dialog den antiken Trimeter, durchflutet aber war es von lyrischen Ergüssen, vom Rhythmus der Chöre: wie Schillers „Braut von Messina" drängte es hin zu einer neuen Form festlichen musikalischen Dramas. Aber Schiller war unter den Menschen geblieben; Goethes Versuch, durch die allegorische Ausdeutung und Ergänzung des Erbes der Antike eine allgemeingültige Anschauungswelt zu schaffen, in der die Zeit ihr Wesen wiedererkennen sollte, ergab ein tiefsinniges Werk, doch seine Gestalten blieben fremd und schwer deutbar; was als Weihefestspiel gedacht war, als Krönung eines gemeinsamen Erlebnisses der Nation, ließ diese kalt und gleichgültig.

Tragisch deutlich wird solche Entfremdung mit „Des Epimenides Erwachen" (1814, gedr. und aufgef. Berlin 1815). Deutschlands größter Dichter feierte das Andenken der Heldentat seines Volkes und fand nicht den freudigen Widerhall, den ein Werk Schillers zweifellos erweckt hätte. Der Dichter wollte der Nation ausdrücken, wie er „Leid und Freude mit ihr empfunden habe und empfinde", wollte den Deutschen symbolisch wiederholen, was sie sich so oft „in dürrer Prosa vorgesagt... daß sie viele Jahre das Unerträgliche geduldet, sich sodann aber auf eine herrliche Weise von diesen Leiden befreit" hatten — die Nation wußte mit der griechischen Fabel nichts anzufangen. Erstaunt sah man auf Epimenides, auf das Spiel zwischen den Dämonen der List und Unterdrückung und den Genien der Liebe, des Glaubens und der Hoffnung, allzuspät schlug der „Jugendfürst" den Ton an, den man erwartet hatte. Was nützte da all die Kunst, die Goethe auf ein Zusammenwirken von Wort und Musik verwendet hatte, mit der sowohl Architektur als auch rhythmische Be-

wegung, Wahl der Kostüme, szenische Überraschungen in das Ganze eingeordnet waren! Vergebens war all der Aufwand; alle Pracht der Form und der Sprache mit ihren wechselnden klingenden Versmaßen schien verschwendet an einen Gehalt, der nicht innerlich miterlebt wurde.

Und doch gelang dem alten Goethe noch das letzte. 1831 im August siegelte er das Manuskript des vollendeten „Faust" ein und nahm damit Abschied von dem Werke seines Lebens — es erschien 1832, unmittelbar nach seinem Tode. Seit 1808 besaß man den ersten Teil, vorangegangen war ihm (1790) die Veröffentlichung des sog. Fragments, das etwa die Hälfte des ersten Teils gab, dem aber der Ausgang der Gretchentragödie fehlte. Es war zunächst wenig beachtet worden, bis die Einfühlungsgabe der Romantiker in ihm das Weltgedicht ahnte und diesem das Verständnis bereitete. In immer wieder durch lange Pausen unterbrochener Arbeit hatte der Dichter Fortsetzung und Abschluß zustande gebracht, deutlich trägt der zweite Teil in vielen Szenen die Merkmale von Goethes Altersstil. Aber das Schicksal der meisten dramatischen Dichtungen der späten Tage Goethes hat er doch nicht erfahren. Zwar ist bis auf die heutige Stunde der zweite Teil nicht so ganz Besitztum der Nation geworden wie der erste, aber niemals den Deutschen so fern gewesen wie „Pandora". Verwirrend drängte sich die Fülle der Gesichte, und manche Szene gab Rätsel auf, aber man fühlte, wie in Mummenschanz und klassischer Walpurgisnacht das festliche Leben eines kunstfrohen Hofes erstand, wie die versunkene Welt griechischer Mythologie die Voraussetzungen gab für das große Wunder des Helena-Aktes, in dem noch einmal der Klassizismus antike Kunst in vollkommener Schönheit erneute, um dann den Bund mit der Romantik des Nordens zu schließen: das Ideal deutscher Renaissance verwirklichte sich in kurzem, seligem Traum.

Wohl spielten Symbolik und Allegorie eine beherrschende Rolle, und nicht jedes Symbol durchschauerte so mächtig mit Ewigkeitsahnung wie Fausts Fahrt zu den Müttern, nicht jede Allegorie war so eindrucksvoll wie die unheimliche Gestalt der Sorge. Die Hauptsache war doch, daß diese Welt nicht um ihrer selbst willen auftrat wie in „Pandora" oder „Epimenides", sie stand in innigem Zusammenhang mit Fausts Geschick, sie veranschaulichte, was sich sonst der Darstellung entzog. Denn das ist das große Werk des Mannes und Greises, daß er, was im Urfaust verborgen lag, was dort von der Gretchentragödie zurückgeschoben war, herausholte und die ganze Handlung durchdringen ließ. Die Worte des Erdgeistes „Du hast mich mächtig angezogen, An meiner Sphäre lang gesogen" sind nicht umsonst gesprochen. Dieser Faust darf sich nicht damit abfinden, daß der große Geist ihn verschmäht hat, daß sich die Natur vor ihm verschließt; in seinem Leben ist Gretchen nur eine

Episode, er will und soll über sich selbst hinaus zur Vereinigung mit dem Unbedingten, mit Gott und Natur gelangen. Aus diesem Boden heraus wuchsen Symbole und Allegorien als ein mythologisches Gefolge Fausts, der selber zur mythischen Gestalt wurde. Das ergab einen weiten Rahmen, in dem die Leidenschaft des Jünglings, die Kunst des Mannes, die Weisheit des Greises Platz hatten, er konnte nicht mehr ganz ausgefüllt werden, nicht alle Widersprüche ließen sich ausgleichen — wehmütig sagte Goethe von seinem Gedicht: „Es hat wohl einen Anfang, hat ein Ende, Allein ein Ganzes ist es nicht." Er hatte recht, weil so als Werk dreier Altersstufen eine einheitliche Dichtung nicht entstehen kann, unrecht, weil schließlich doch „ein reiches, buntes und ... höchst mannigfaltiges Leben" zu dramatischer Anschauung gebracht ist.

Freilich auf die Bühne war nicht Rücksicht genommen: der junge Goethe hatte an keine Aufführung gedacht, und die Vollendung des ersten Teiles hatte wahrlich nicht unter dem Gesichtspunkt gestanden, aus ihm ein brauchbares Theaterstück zu machen. Später war zeitweilig der Plan einer Aufführung erwogen, aber nie ausgeführt worden; für die öffentliche Bühne wurde der erste Teil erst seit 1829 (zuerst Braunschweig 19. I.) gewonnen, freilich in willkürlicher Zurichtung. Für den zweiten Teil schien die Darstellung ausgeschlossen, obwohl Eckermann nach Äußerungen des Dichters selbst anders urteilte: die einzelnen Szenen waren von dem langjährigen Leiter des Weimarer Theaters in der Bewegung der Bühne gesehen, er hatte die an den Festtagen des Hofes oft bewährte Kunst auch hier geübt. Gutzkow (Dresden 1849) und andere Dramaturgen gingen voran, aber erst Otto Devrient bekundete die künstlerische Einsicht, die zu der großen Aufgabe gehört: mit seiner Weimarer Inszenierung von 1876 (6.—7. V.) beginnen die erfolgreichen Versuche, den ganzen Faust auf den Brettern heimisch zu machen.

Sicherlich ist das Werk kein Drama in Lessings oder Schillers Sinne: „vom Himmel durch die Welt zur Hölle" führt es, umschließt die Weite der Erde als Schauplatz, „ganz außer aller Zeit" vereinigt in einer Handlung Dämonen und Engel, Menschen und Begriffe. Wer eine Parallele dramatischer Form suchen will, kann nur an die alten Mysterienspiele denken; auch sie wußten nichts von den Gesetzen der Tragödie und waren doch Dramen, die ihre Zuschauer im Innersten erschütterten. So verfuhr auch Goethe: der jugendliche Stürmer hatte trotzig die Bedingungen der Bühne verleugnet und war dennoch insofern abhängig von ihr geblieben, als er es gerade umgekehrt machte als sie forderte, der Dichter des Faust ließ die Bühne unter sich. Der Prolog im Himmel stellte den Helden zwischen Gott und Teufel, seine Erdenlaufbahn mußte zeigen, wem er angehören sollte. Das konnte nicht das Ergebnis eines einzelnen Erlebnisses sein, sondern eines Lebens: einst hatten klassizistische Theoretiker über

Dramen gespottet, deren erster Akt den Helden als Kind, deren Folge ihn als Mann und Greis zeigte — der Dichter des Faust durfte seinen Helden vom reifen Mannesalter bis zum Greisentum führen, weil jede Stufe durch die vorangehende innerlich bedingt ist, weil nur ihre Gesamtheit der Aufgabe gerecht wird. Faust braucht Gretchen und den Kaiserhof, Helena und das politische Leben, um zuletzt als Herrscher und Kolonisator dazustehen und als solcher trotz aller Widerstände sich als ein Schaffender zu fühlen, den letzten Augenblick zu genießen. Für die Bestätigung von Fausts Erlösung muß sich abermals die Welt des Jenseits öffnen: oft genug ist der Vergleich mit Dantes Commedia gezogen worden, auch er bestätigt den Charakter des Dramas als Mysterium.

„Faust" ist den Deutschen vor allem das Weltgedicht, das Drama hat man darüber lange Zeit fast vergessen. In ein Schema paßt es auch nicht: als Vereinigung von Sturm und Drang, Klassizismus und Romantik faßt es die reichsten Jahrzehnte deutschen Geisteslebens zusammen. Aber genau so wenig zufällig wie die Form des epischen Gedichts für die Commedia ist die dramatische Form für Faust. Den Wanderer durch Hölle, Fegefeuer und Himmel führt ein überlegener Wille; in Faustens Brust wohnen zwei Seelen, er muß allein mit dem Zwiespalt in sich fertig werden, er kann nicht nur Belehrung empfangen, sondern muß sich strebend bewähren. Das Drama stellt den Handelnden unmittelbar vor seine Aufgabe, es ist Leben von erhöhter innerer Spannung: darum wurde die Gestalt, in der die Deutschen das Ideal ihres Wesens verkörpert sahen, ein dramatischer Held.

Die dramatische Form wurde Szenen, durch die Reihe von Bildern bestimmt, in denen der junge Goethe den Stoff des Faustbuches vorüberführen wollte; ihre Einheit war das Gefühl, daß sie ein großes Menschenschicksal ausmachten, gleich einem „Glas, wodurch wir die heiligen Strahlen der verbreiteten Natur an das Herz der Menschen zum Feuerblick sammeln", sollte die formende Kraft des Dichters wirken. Dabei ist es geblieben, und es war gut so: nur auf diese Weise konnte in dieser Welt, denn das ist der Faust, jede ihrer Erscheinungen ihren angemessenen Platz erhalten, nur so war jene Beweglichkeit möglich, die Ton und Sprache dem Bedürfnis jeder Lage und Stimmung anpaßte. Die Sorge der Veranschaulichung auf der Bühne mochte der Dichter der Zukunft überlassen: sie hatte zunächst seinen Anspruch zu erkennen, und dann war es ihre Sache, ihm gerecht zu werden. Er aber hatte einer Sehnsucht seines Volkes genug getan. „Minna von Barnhelm", „Iphigenie" und „Wallenstein" hatten gezeigt, daß den Deutschen die Kunst des hohen Dramas in Komödie und Tragödie mindestens ebenso zugänglich war wie anderen Völkern, „Faust" fand eine eigenste dramatische Form, er war nur in Deutschland möglich.

Freilich war er auch ein Werk, das seiner Art nach einzig bleiben mußte; seinen dramatischen Weg zu gehen, war immer ein Wagnis, erst recht solange er wesentlich als Dichtung galt. Sein Charakter als letzte Zusammenfassung eines reichen Lebens verlangte von jedem Nachfolger fast Unmögliches; zählen wir Immermanns „Merlin", Grillparzers „Libussa" zu seinem Geschlecht, so sind damit Werke genannt, die viel mehr persönlichen als Gattungscharakter tragen, die als Dramen nie eigentlich gewirkt haben, und Wilhelm Jordans „Demiurgos" ist ein äußerstes Beispiel dafür, wie der dramatische Charakter auch ganz verloren gehen kann, wenn Goethes „innere Form" fehlt.

Darum ist „Faust" vor allem eine große Tatsache der deutschen Geistesgeschichte, er gehört zu den lebendig wirkenden Kräften der Tiefe, und der Ruhm dieses Abschnitts in der Geschichte des deutschen Dramas ist, daß ihm beides glückte: das nationale Drama als Gattung wurde geschaffen, und das größte Dichtwerk der Deutschen nahm in ihm dramatische Form an. Wenig mehr als zwei Menschenalter hatte unser Drama seit Gottscheds Reform gebraucht, um von sklavischer Nachahmung fremder Muster zur Höhe zu gelangen. Nicht die Gunst großer Höfe, nicht die Kraft eines zur Macht aufsteigenden Volkes hatte es getragen, es war aus der Sehnsucht nach großer Dichtung hervorgegangen. Als theoretische Forderung wurde das Ziel aufgestellt, und die Theorie begleitete die Schritte der Dichtung; zum Glück war es bald die Theorie Lessings und Herders, keine schulmeisterliche Lehre, sondern die Frucht dichterischen Erlebens und darum imstande, schöpferisch zu sein. Eine reiche Zeit erweckte die Dichter, auf die Gottsched vergebens geharrt hatte — an der Wende des Jahrhunderts gab es keine dramatische Literatur in Europa, die sich ähnlicher Blüte auch nur von weitem hätte rühmen dürfen. Der Tag des deutschen Dramas strahlte in seiner Mittagshöhe; als Schiller die Augen schloß, ging sein unbestrittener Herrscher von hinnen: die Epigonen standen bereit, es war die Schicksalsfrage, ob sich auch der wahre Erbe finden und ob die Zeit ihn als solchen erkennen werde.

Von der Romantik bis zur Moderne

Neue Ziele und Wege

Unter allen Revolutionen, die das deutsche Schrifttum zwischen Opitz und dem Expressionismus erschüttert haben, zeigt keine ein so unstetes und unbestimmtes Programm wie die, der ihre Vorfechter und ihre Gegner den schon damals vieldeutigen Namen Romantik (d. h. Renaissance einer vergangenen Romantik) gaben, wächst keine aus so mannigfach und fein verzweigten Wurzeln des deutschen und nicht bloß des deutschen Geisteslebens hervor, wirkt keine literarisch, außerliterarisch, überliterarisch so weit und breit umher, keine so lange nach; denn ihr und den durch sie ausgelösten Gegenwirkungen, dann den Reaktionen auf diese Reaktionen gehört die gesamte Folgezeit, und der Wirkungskreis der Romantik ist nicht kleiner als die Kulturwelt.
Trotz dieser die Sehkraft auch des schärfsten Auges ermüdenden Fernsichten, trotz jener Unklarheit und Wandelbarkeit der jeweils offiziellen romantischen Theorie läßt sich dennoch das Drama der eigentlichen deutschen Romantik ohne jede künstliche Periodisierung und Gruppierung mit völliger Sicherheit als Einheit erfassen, zeitlich begrenzen, begrifflich bestimmen, ästhetisch bewerten. Ganz deutlich setzt es mit den Erstlingen Tiecks ein, also vom Standpunkt des Dichters um 1789, von dem des Publikums, der Lesewelt um 1797, und fast ebenso deutlich endet es mit desselben Tieck dramatischem Spätling, dem „Fortunat" (geschr. 1815 f., gedr. 16); zwischen diesen Terminen liegt alles, was das romantische Drama als solches kennzeichnet: die Entwicklung Tiecks, die Versuche der Schlegel, die dramatische Polemik mit Iffland und Kotzebue, die der Romantik sich nähernden Werke der Klassiker, die charakteristischen Buchdramen der Fouqué, Arnim, Brentano, das Lebenswerk Werners und — soweit diese Person den Schulbegriff verträgt — Kleists; kurz vor dem „Fortunat" beginnt das im engeren Sinn so genannte Schicksalsdrama seinen Triumphzug, und damit ist das erste von vielen Kompromissen zwischen den anfänglich völlig entzweiten Potenzen, zwischen Romantik und Theater geschlossen. So sind die französische Revolution und der Wiener Kongreß Grenzsteine des romantischen Dramas; seine Praxis hat während dieses Zeitraums von rund 25 Jahren zunächst einen ansehnlichen Vorsprung vor der Theorie, bis dann im reichen Jahre 1808, das Werners „Attila", Kleists „Penthesilea" und „Guiskard", Oehlenschlägers deutschen „Aladdin", Fouqués „Sigurd den Schlangentöter", Goethes „Faust" erscheinen läßt, August Wilhelm Schlegels Wiener Vorlesungen die Dogmen des romantischen Dramas historisch und ästhetisch feststellen, übrigens mit geringem Respekt für das bisher Geleistete, mehr auf die Zukunft als auf die Vergangenheit orientiert.

Welchen Tatbestand des lebendigen deutschen Dramas findet die Frühromantik, findet der junge Tieck vor? was ergibt ein Querschnitt durch die Entwicklung um 1789? Das regelmäßige Drama Gottschedscher Observanz ist ausgestorben, wenn wir nicht etwa Goethes „Iphigenie" und „Tasso", die für die Bühne damals so gut wie nichts bedeuteten, als letzte Nachzügler ansehen wollen, und von Schillers neuem hohem Stil hat die Nation im „Don Carlos" nur eben eine Probe erhalten, dann verstummt der Dichter für ein volles Jahrzehnt. Nicht mit den Klassikern als Klassikern also hat die neue Generation, soweit das Drama in Frage kommt, sich auseinanderzusetzen, sondern mit dem auf den Spuren des „Götz" einherrasselnden Ritterstück (vgl. S. 406 ff.) und seinen Varianten, insbesondere mit der barocken Wiener Zauberposse, dieser Wiedergeburt der Haupt- und Staatsaktion, vor allem aber mit dem bürgerlichen Drama, das sich von der Tragik Lessings und des jungen Schiller zum versöhnlichen Schauspiel und Rührstück gemildert hatte; hier stellt sich grade im kritischen Jahr 1789 neben Iffland, der gleichzeitig mit Schiller hervorgetreten war, Kotzebue und begründet eine Bühnenherrschaft ohnegleichen, die Ifflands und sein eignes Leben überdauert und weit über die Sprachgrenzen hinausgreift. Ritter-, Zauber-, bürgerliches Rührstück, dazu etwelche Reliquien aus dem Drama der Aufklärung und der Geniezeit: damit bestreitet das Theater um 1790, abgesehen von Oper und Singspiel, seinen Spielplan und füllt dessen Lücken, wie zu allen Zeiten, mit ausländischer Einfuhr — mit den zumal für das Lustspiel unvermeidlichen alten und neuen Franzosen, mit dem unverwüstlichen Holberg, mit Shakespeare, für den Wielands oder Eschenburgs Übersetzungen und Schröders oder andrer Theaterleute Bearbeitungen herhalten müssen, mit ähnlich hergerichteten Autoren der englischen Restaurationszeit wie Congreve und Farquhar, mit Zeitgenossen wie Goldoni, Cumberland, Sheridan. In vorderster Reihe verharrt jedenfalls das an andrer Stelle unsres Werks ausführlich dargestellte rührende bürgerliche Schau- oder Lustspiel, dessen sehr verschieden geartete Hauptvertreter Iffland und Kotzebue für die Opposition allmählich, etwa wie später unter ähnlichen Umständen Gutzkow und Laube oder, auf tieferer Ebene, Lindau und Blumenthal in eine Person verschmelzen. All diesen dramatischen Möglichkeiten nun steht ein in den zwei Menschenaltern seit Gottsched auffallend schnell und reich ausgestalteter theatralischer Apparat in Hof-, Stadt- und Wanderbühnen zu Gebote; feste Traditionen, hervorragende, auch als Menschen und Literaten interessante Schauspieler, das auf ihrem Stand lastende gesellschaftliche Odium im Verschwinden, in den Großstädten lebhaftestes Interesse am Theater als an einer wichtigen Angelegenheit der Kultur; Literatur und Bühne einander nicht fremd, sondern in ziemlich engem Bunde lebend — alles also, was Gottsched

angestrebt hatte, verwirklicht, nirgendwo stärker als in Berlin, wo Iffland 1796, also knapp vor Tiecks Eintritt ins öffentliche literarische Leben, die Leitung der Hofbühne übernahm und bis 1814, also bis ans Ende der eigentlich romantischen Periode inne hatte.

Aber grade dieses Einvernehmen zwischen Literatur und Bühne ist es, wogegen die Romantiker Sturm laufen. Weil das Theater, wie es ist, seltene Ausnahmen abgerechnet, bis zur Erfindung des Schicksalsdramas κατ' ἐξοχήν von ihnen nichts wissen will, wollen sie zunächst vom Theater, wie es ist, und schließlich vom Theater überhaupt nichts wissen; sie lehnen es ab, sie warten (zu Goethes Mißbehagen) auf eins der Zukunft wie die Juden auf den Messias, sie verachten und negieren es zuweilen an und für sich, sie führen, soviel an ihnen liegt, die vor-Gottschedische reinliche Scheidung von Dichtung und Bühne wieder herbei. Vielleicht hat wirklich, wie Wendriner vermutet, Goethes „Wilhelm Meister", die Bibel der Frühromantik, einigen Anteil an dieser Bühnenfeindschaft, größeren gewiß die Einstellung des Fuchses zu den Trauben: grade von Berlin, wo Iffland den Tieck und Kleist, den Arnim und Brentano sein Theater, damals das erste deutsche, hermetisch versperrte, geht diese ganz neue Unterscheidung des Dramatischen vom (ironisch betonten) Theatralischen aus, dazu die von Tieck bis auf Eichendorff reichende Verhöhnung des aufgeklärt-philiströsen Publikums und des ihm gemäßen Spielplans. Das Theater, wie es ist, erscheint der „neudeutschen Polemik" (so nennt Görres die Romantik) als unendliche Variation des großen Einerlei, als Pflegestätte ungeheurer Gemeinheit, als beherrscht vom Grundsatz platter Nachahmung der Natur, und das Publikum als Personifikation des schlechten Geschmacks. Auch die äußere Form der Bühne kann vor romantischer Kritik nicht bestehen; Tieck wird nicht müde, ein Theater der Zukunft (oder der Vergangenheit) zu verlangen, das sich dem altenglischen möglichst nähere; dann werde das Drama der Zukunft (oder der Gegenwart) freie Bahn finden.

Dies Drama der Zukunft oder der Gegenwart, kurz das romantische: wie sieht es aus, vielmehr: wie soll es aussehen? was verlangt die Theorie als Gefolgin, Gefährtin, seltner als Vorläuferin der Praxis? Als Friedrich Schlegel (1772—1829) Lessingscher und Schillerscher Ästhetik noch nicht entwachsen war, in der Periode seiner „Griechheit", hatte er „über die Verkehrtheit, die die weisen Grenzen der Natur verwirren will" und über „monströse Mischungen der echten Dichtarten" Wehe gerufen; aber wie bald erkannte er die vornehmste Aufgabe der neuen, der romantischen, der progressiven Universalpoesie darin, die durch die Regeln getrennten Gattungen der Poesie zu vereinigen, und konnte — Lessing selbst als Kronzeugen vorführen: „In den Lehrbüchern

sondre man die Gattungen so genau ab als möglich; aber wenn ein Genie höherer Absichten wegen mehre derselben in einem und demselben Werke zusammenfließen läßt, so vergesse man das Lehrbuch und untersuche bloß, ob es diese Absichten erreicht hat." In diesem Sinne verlangt er, verlangt sein Bruder, verlangt Schelling möglichste Annäherung des Dramas an Roman oder Epos, bezeichnet der ältere Schlegel die Mischung dialogischer und lyrischer Elemente nicht bloß als Lizenz, sondern als „wahre Schönheit" des romantischen Dramas, lehrt Tieck, die drei Hauptarten der Poesie könnten sich in allen Gattungen durchdringen, wenn auch eine immer die Basis sein müsse. Wie stark diese Theorien, die sich merkwürdig mit modernster Erkenntnis des primitiven Dramas berühren, auf das junge Geschlecht einwirkten, wird vom älteren Schlegel, von Schelling, von Steffens ausdrücklich bezeugt, aber, wie schon gesagt und wie immer wieder gesagt werden müßte, die Fäden schießen zwischen Lehre und Dichtung unaufhörlich hin und her. Da dehnt sich nun, von Bühnenrücksichten nicht gehemmt, das romantische Großdrama in epischer Breite aus, teilt sich in Di- und Trilogien, verweilt, wo es ihm beliebt, zieht alle Schleusen des Dialogs auf, entdeckt (auf den Spuren der Spanier) die Natur und zieht sie lyrisch an sich, umflicht die Grundzüge der Handlung mit phantastischen Arabesken, verdeckt die Linienführung durch sattes Kolorit, strebt über den bloßen Konflikt hinaus nach der Totalität eines Weltbildes, wie in „Halle und Jerusalem", oder doch mindestens eines Lebenslaufs in auf- und absteigender Linie, Genovevas etwa, Sigurds, Fortunats, zuletzt noch Merlins; soll ja doch, nach Friedrich Schlegel, das romantische Drama ein Kompendium, eine Enzyklopädie des ganzen geistigen Lebens eines genialischen Individuums sein. Hierzu hilft dem Dichter, was Wendriner „Reisetechnik" nennt (Paradebeispiele im „Oktavianus" und „Fortunat"); „jeder Akt zeigt ein neues Erlebnis, in jeder Szene öffnet sich eine neue Welt und das ganze Drama löst sich in eine Reihe nur durch die Personen zusammengehaltener Episoden auf".

Damit erledigen sich die von den Klassikern zwar theoretisch abgelehnten, in der Praxis aber respektvoll behandelten Einheiten. Das romantische Drama ist allgegenwärtig, ja es schwelgt in seiner Freizügigkeit, es sucht (schon in der „Genoveva") geflissentlich Abwege von der Heerstraße des wesentlichen Geschehens, zeitliche Schranken erkennt es nicht an. Höchstens in einem Sinn, der mit den pseudo-aristotelischen Forderungen nichts zu tun hat, in dem Sinn der Aussperrung deutscher Gegenwart. Von Tiecks „Abschied" und einigen anderen Schicksalsdramen, dann von einer Kleinigkeit Arnims abgesehen, hat das romantische Drama die Sphäre der bürgerlichen Prosa grundsätzlich gemieden, hat mit A. W. Schlegel als „würdigste Form" die historische (historisch

im weitesten Sinn genommen) erkannt. Als zeitliche Domäne öffnet sich also die gesamte Vergangenheit: Mythus, Märchen, Sage, Geschichte; die Antike weicht schnell dem Mittelalter, romanische Umwelt der nordgermanischen und deutschen; vom 18. Jahrhundert, in dem sich hernach die Jungdeutschen so gern ergehen, will die Romantik nichts wissen, auch den Reformationskrisen weicht sie seit Werners „Martin Luther" in weitem Bogen aus. Mag späterhin während der Restaurationszeit der Sprachgebrauch der Literaten, etwa eines Auffenberg oder Raupach zwischen historischen (= aus der Geschichte geschöpften) und „romantischen" (ungeschichtlichen) Schau- und Trauerspielen unterscheiden, die Hochromantik kennt diesen Gegensatz nicht, jeder der beiden Begriffe fällt ihr in den Umfang des andern, und beide zusammen gewährleisten ihr das wichtige, das zentrale Kunstprinzip der Wirklichkeitsflucht, der Freiheit von den Fesseln einer (ohnehin irrealen) Realität. Mit diesem Antinaturalismus hängt auch die romantische Abneigung gegen die Prosa, vielmehr gegen die pathetische Prosa eng zusammen. Mit Überzeugung rühmen Wilhelm und die Seinen am griechischen und am spanischen Drama, daß beide sich nie zur Prosa bequemt hätten, und machen Lessing und dessen Gefolge für das Zurückweichen des Verses aus dem Drama verantwortlich; in ihrem poetischen Haushalt versieht die unrhythmische Rede, wenn überhaupt zugelassen, untergeordnete Dienste, als Sprache schlichter, roher, philiströser, schlechthin komischer Gestalten oder, wie in Brentanos „Ponce", als Vehikel des Wortwitzes; oder sie kommt, das ist Arnims Spezialfall, dem Vers auf halbem Weg entgegen, in einer wunderlich atemlosen, metrisch bewegten und dennoch nicht auf die metrischen Kriegsartikel verpflichteten Redeweise.

Wie epische Breite und lyrische Tiefe, wie die Befreiung von jenen Fesseln, die Bühne und Dogma in Bereitschaft halten, so muß der vom dramatischen Gedicht angestrebten Totalität, so muß dem romantischen Weltbild auch die Mischung oder das Nebeneinander von Pathos und Komik dienen — ganz abgesehen von dem tiefen Sinn, von den technischen Vorteilen des sich hieraus ergebenden dramatischen Typus. Engländer, Spanier, Sturm und Drang dafür, Franzosen dagegen — wie könnte die Romantik da noch zweifeln? und folgerichtig findet bei ihr dieser Wechsel seinen sprachlichen Ausdruck im Wechsel von Vers und Prosa, während der hohe Klassizismus und nach ihm noch Grillparzer und Hebbel beide Kombinationen als stillos empfinden und meiden. Hat dergestalt die Komik an der Mehrzahl romantischer Dramen mindestens den Anteil, den ihr vorzeiten Shakespeare und Calderon gegönnt, so erhebt sie sich (wovon hernach ein Mehreres) als romantische Ironie in einer allerdings engbegrenzten Gruppe von Dichtungen Tiecks und weniger

anderer zur Hegemonie, so daß dann mehr als einmal, z. B. im „Zerbino“, das Pathos in dienender Stellung das Weltbild vervollständigen muß.
Aber diese Spiele unbeschränkter Geistesfreiheit stehen, wie gesagt, in einer kleinen und abgesonderten Gruppe beisammen; der kecke Ton, an und für sich gewiß nicht lange festzuhalten, verstummt schon um 1800 und wird später nur ab und zu wieder laut, wie die auftauende Musik im Horn von Münchhausens Postillon; als charakteristisch für den eigentlichen Block des romantischen Dramas von Tiecks „Abschied“ und „Berneck“ bis zu seinem „Fortunat“ und Werners „Cunegunde“ erscheint durchaus nicht die Freiheit des Poeten, sondern die Unfreiheit seiner Gestalten, derart daß sie in irgendeiner Weise prädestiniert sind, gebundene Marschroute haben, daß über sie und ihre scheinbaren Willensäußerungen bereits von vornherein durch eine höhere Macht unwiderruflich entschieden ist, sei es nun ein freimaurernder Geheimbund oder die antike Moira oder ein religiös ganz unbestimmtes, aber jedenfalls allmächtiges Schicksal oder (zumeist) die Vorsehung, der Ratschluß des von der Romantik wieder eingesetzten Christengottes. Auch hierüber muß noch an anderm Ort, wenn von der Modegattung des Schicksalsdramas die Rede sein wird, gehandelt werden; doch in weitrem Sinn erscheint das gesamte romantische Drama (kaum ohne Einwirkung Gozzis, sicher nicht ohne die des Ritter- und Wiener Zauberstücks) als fatalistisch, deterministisch, schicksalhaft: nicht nur daß seine Dichter und Gestalten die einschlägigen, ewigen, unlösbaren Fragen immer wieder aufwerfen und erörtern, nein, es handelt sich noch überdies fast regelmäßig um Vollstreckung eines von jenen höheren Mächten in Form von Fluch, Segen, Weissagung, Traum, Telepathie erlassenen Dekrets. Hier arbeiten die gleichzeitige Psychologie und Psychiatrie von der vielgenannten „Nachtseite der Natur“ her den Dichtern in die Hände, aber was bedarf die Romantik solcher ärmlicher Zeugnisse? Ihr steht ja die Welt des christlichen Wunders offen, des Wunderbaren, das einem Tieck, Werner, Arnim, Brentano unendlich viel mehr bedeutet als weiland den bloß ästhetisch oder höchstens psychologisch interessierten Schweizer Kunstrichtern. Hier macht Tiecks „Genoveva“ Epoche, das Drama der prädestinierten, von Wundern umgebenen Märtyrerin. Tod, wo sind nun deine Schrecken? Nun ist er, statt als Höchstausmaß der Strafe für etwelche Schuld zu fungieren, für Genoveva wie für die ihr nachgebildeten Dulderinnen Maria Stuart und Johanna und die Märtyrer Werners, Arnims, Brentanos wiederum, wie bei den Jesuiten und bei Gryphius, zum Eingang in das Reich der Gerechtigkeit und Gnade, zur Vorstufe der Apotheose geworden, das Schicksal aber, auch das tragische, zur Fügung höchster Güte und Weisheit. Das romantische Drama großen Stils betet vor dem Kreuz an; mag es auch von Halle ausgehen, sein Ziel ist Jerusalem.

So läßt sich der Begriff des eigentlich romantischen Dramas ganz wohl umschreiben, vielmehr: das den Einzeldichtungen Gemeinsame beschreiben. Als 1808 August Wilhelm Schlegel (1767—1845) jene Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur hielt, zu denen sich die Wiener Aristo- und Plutokratie drängte, nicht um den Romantiker zu hören, sondern um den Reisemarschall und Freund der Staël zu sehen und um gefahrlos gegen Napoleon zu demonstrieren — da ordnete der Redner, wie schon vorher in Berliner Vorträgen die Weltliteratur, so jetzt das gesamte Drama, soweit er es kannte oder kennen wollte, mit kühner Geschichtskonstruktion in zwei mächtige Gruppen, antik und romantisch (oder „modern", oder „christlich"); jener wies er das altgriechische und als dessen Früchte das römische, französische und italienische zu, dieser das spanische, das englische, eigentlich auch das (sehr stiefväterlich behandelte) deutsche Drama, für dessen jüngste Exzentrizitäten, Werners etwa oder Sophie Bernhardis oder Schützens oder Brentanos, er die Verantwortung zwar trug, aber scheute. Dennoch fand der den künstlerischen Idealen seiner Jugend entfremdete Weltmann für sie schöne und tiefe Worte, die, mögen sie auch vor allem den spanischen und den englischen Schöpfern und Meistern dessen, was er das romantische Drama nannte, gelten, gleichwohl auch auf Tieck und Tiecks Nachwuchs Anwendung finden. Wenn die antike, die harmonische Dichtung Ungleichartiges sondere, so gefalle sich die romantische in unauflöslichen Mischungen, drücke den geheimen Zug zu dem immerfort nach neuen und wundervollen Geburten ringenden Chaos aus, sei dem Geheimnis des Weltalls näher als jene. „Die Poesie der Alten war die des Besitzens, die unsrige" (d. h. romantische) „ist die der Sehnsucht; jene steht fest auf dem Boden der Gegenwart, diese wiegt sich zwischen Erinnerung und Ahndung." Und in denselben Vorlesungen findet Schlegel auch den blendenden Vergleich der antiken Tragödie mit einem Kunstwerk der Plastik, des romantischen Dramas mit einem großen Gemälde, „wo außer der Gestalt und Bewegung in reichern Gruppen auch noch die Umgebung der Personen mit abgebildet ist, nicht bloß die nächste, sondern ein bedeutender Ausblick in die Ferne, und dies alles unter einer magischen Beleuchtung". Und in diesen selben oft gedruckten, übersetzten, geplünderten Vorlesungen, deren Anmut und Geist auch heute noch, unter völlig veränderten Bedingungen des Forschens und Wissens, nicht wirkungslos bleiben, wurden der jungen Dichtergeneration als Lehrmeister des Dramas hingestellt die großen Griechen, voran Aischylos, die Elisabethaner, voran die „philosophische Tragödie" Shakespeares, das spanische Barock, voran Calderon. Man bedenke, welche politische Resonanz grade im Jahre 1808 und fortan bis auf Waterloo Schlegels Hymnus auf englische und spanische Literatur und Nationalität in deutscher Jugend finden mußte,

zumal wenn dies Lob mit energischer, auf Lessings (vgl. S. 348 ff.), Herders (S. 382), Merciers (S. 412 f.) Argumente zurückgreifender Ablehnung der tragédie classique, für die Napoleon schwärmte, und ungerechter, damals aber zeitgemäßer Polemik gegen Molière Hand in Hand ging. Schon 1807 hatte Schlegel durch eine sensationelle Comparaison entre la Phèdre de Racine et celle d'Euripide (1808 von H. J. v. Collin übersetzt) diesen ästhetisch-politischen Angriff vorbereitet. Nicht also Seneca, Plautus, nicht Racine, Molière, Voltaire, nicht Lessing, Goethe, Schiller — sondern Shakespeare, der alte Abgott des Sturms und Drangs, und neben ihm Aischylos uud Calderon werden zu Schutzpatronen des neuen deutschen Dramas bestellt und als künstlerisches Ideal proklamiert die kühne Frühromantik eine Synthese von Calderon und Shakespeare (A. W. Schlegel), von Aischylos und Calderon (Friedrich), von Aischylos und Shakespeare oder, was dasselbe sagen will und noch in Hebbels Ästhetik eine Rolle spielt, des antiken Schicksals- und des „modernen" Charakter- oder Leidenschaftsdramas. Fouqué will der Aischylos des germanischen Nordens werden, selbst Wieland eignet sich diese Terminologie an und ruft den Dichter Guiskards als Aischylos + Shakespeare aus, und noch dem Spätromantiker Immermann muß Platen zu bedenken geben: „Unmöglich ist es, Calderon und Äschylus, Molière und Aristophanes zugleich zu sein."

Jedenfalls steht das Drama der frühen oder „älteren" Romantik, ob es nun so fernen und hohen Zielen zustrebt oder sich mit näheren und niedrigeren begnügt, im Zeichen leidiger Ausländerei: ein Vorwurf, der auch die Brüder Schlegel, am stärksten aber ihre Umgebung und überhaupt alle Mitläufer trifft, aber niemandem ganz erspart werden kann. „Wäret ihr Poeten nur nicht so fremdartig geworden in griechischer, spanischer, englischer Leserei!" klagt Arnim 1818 in Angelegenheit des Dramas, „aber ihr freut euch nur, wenn ihr mit Hilfe von Silben- und Reimteufel etwas zustande bringt, wie es anderen, alten oder neuen Völkerschaften beliebt hat" und suchte sich Anregungen und Muster, soweit seine Originalität ihrer bedurfte und sie vertrug, beim heimischen Drama des 16. und 17. Jahrhunderts, bei Ayrer und Gryphius, ähnlich wie die Genies zu Sachs in die Lehre gegangen waren. Die stoffliche Befreiung vom Auslande vollzieht sich (allerdings noch unter Tiecks und Schlegels Einfluß) am deutlichsten bei Fouqué, der das romantische Drama auf germanischen Boden zurückführt, vollendet aber wird die Emanzipation in sachlicher wie in formaler Hinsicht durch die nationale Begeisterung der „jüngeren" Romantik und Kleists, grade als die Fremdherrschaft über Deutschland für immer befestigt erscheinen mußte.

Indes sind diese fremden Traditionen für die Geschichte des deutschen Dramas zu wichtig, um hier übergangen zu werden; zumal da sich damals der alten, seit Lessing und Herder unerschöpflich sprudelnden Kraftquelle Shakespeare völlig neue gesellten. Zu diesen zählte der seit der humanistischen Ära beinah ganz verschollene Aristophanes, einer der Stammväter romantischer Ironie (vgl. S. 498), zu diesen eigentlich auch die große Trias attischer Tragiker, die, vom achtzehnten Jahrhundert oft und mit dumpfem Respekt genannt, dennoch nur einer auserlesenen Kleinzahl etwas bedeutet hatten und nun erst durch (bisweilen schon vollwertige) Übersetzungen und durch die Agitation der Brüder Schlegel, vornehmlich durch die meisterliche Charakteristik in den Wiener Vorlesungen dem lebendigen Schrifttum so nahe gebracht wurden, wie Schlegels „Jon" und Gefolge, wie Goethes „Helena", Schillers und anderer „Trauerspiele mit Chören", wie die Einführung des Trimeters und sonstiger antiker Maße, wie vor allem die end- und ergebnislosen Diskussionen über das Schicksal dartun. Aber bei dem Kultus dieser „Griechheit" handelte es sich doch schließlich um einen Höhepunkt auf der Linie einer uralten unmittelbaren oder mittelbaren Tradition; ein andrer südlicher Einfluß aber schien nun zum erstenmal in deutscher Dichtung auf, der des venezianischen Grafen Carlo Gozzi, eines Vorläufers und Zeitgenossen (1723—1806) der Romantik, dessen dramatische Märchen (fiabe) ein zeitweilig siegreiches Rückzugsgefecht der nationalen Volkskomödie gegen das in Italien wie bei uns und beiläufig zur selben Zeit aus Frankreich importierte regelmäßige Drama darstellen, ein Gefecht vor allem gegen Gozzis Landsmann und Rivalen Goldoni, den Liebling der Aufklärung. Teils aus orientalischen, teils aus heimischen Quellen schöpfend, gewährten Gozzis phantastische Zauberpossen der von der Ästhetik seiner Zeit verpönten Improvisation noch freien Spielraum, hielten noch an den Lazzi und den Mundarten der alten nationalen Hanswürste Truffaldino, Pantalone, Brighella und wie sie alle heißen mögen fest (konnte doch Goldoni selber ihrer nicht ganz entraten), wagten immer wieder mitten im nüchternen achtzehnten Jahrhundert den Ritt ins alte romantische Land eines fabelhaften Orients, wo Feen, Magier, Genien, verzauberte Könige, entzauberte Prinzessinnen ebenso unvernünftig wie selbstverständlich ihr Wesen trieben, wo sich auf eine Zauberformel hin alles Mögliche in alles Mögliche verwandelte, wo das Wunder als normal und das Normale fast als Wunder erschien: ohne daß man recht zu sagen wüßte, wieweit es dem Autor Ernst mit all dem Zeuge sei — wiederum eine der vielen Wurzeln romantischer Ironie. Gozzis „Theatralische Werke" wurden 1777—79 von Friedr. Aug. Cl. Werthes, einem beiläufig zwischen Wieland und dem Göttinger Hain wohnhaften, mit Gozzi persönlich bekannten Schriftsteller in nüchterne, aber gewissenhafte Prosa über-

tragen, und sofort setzten Bearbeitungen und Aufführungen ein, dauerten bis zur Romantik und weit über sie hinaus. Obwohl nun unter den Bearbeitern Namen wie Schröder, Gotter, Tiecks Lehrer Rambach, bekanntlich Schiller (1802), ja noch Heyse zu nennen sind, hat Gozzi selbst nur gelegentlich und am ehesten mit Stücken ohne Wunder auf unseren Bühnen Fuß fassen können; aber um so größer ist seine literarische Einwirkung auf das Wiener Volksstück bis zu Raimund, auf Grillparzer, Wagner, Hofmannsthal, zumal aber auf die Romantik, den jungen Tieck, dessen Schwester, den jungen Brentano, den jungen Platen. Brentano erzählt selbst, wie er um 1790 in der Dachkammer des Vaterhauses die Werke seines Halb-Landsmanns, jedenfalls in Werthes' Übersetzung, verschlang, bis er sich selbst „einen verzauberten Prinzen glaubte, der voll Sehnsucht seine Lämmer in den Tälern dieses Paradieses weidete und nach Erlösung seufzte". Dem venezianischen Poeten dankt die Romantik den Ausblick in eine vorwiegend heitre Märchenwelt, in der ein äußerst launenhaftes, aber im Grunde gutmütiges Verhängnis oder Schicksal schrankenlos waltet; von dem leichten Schritt der Gozzischen Gestalten, von seiner südlichen Anmut und Komik gibt das einzige seiner Werke, das der deutsche Leser kennt, die „Turandot" in Schillers kühl-vornehmer Stilisierung keineswegs einen zureichenden Begriff.

Der Zeitgenosse Gozzi könnte immerhin aus dem Bilde deutscher Romantik hinweggedacht werden, unmöglich aber das so viel ältere spanische Barockdrama, das bisher nur ganz gelegentlich (vgl. S. 248, 413) und indirekt (auch durch Gozzi) auf unsere Dichtung eingewirkt hatte und in seiner katholischen und feudalen Einstellung, in seiner „regel"widrigen Form von der Aufklärung bis in die Mitte ihres Jahrhunderts ignoriert worden war, ohne freilich der Polyhistorie Lessings zu entgehen. Die eigentliche Entdeckung erfolgte, zunächst unter französischer Führung, schrittweise etwa seit 1770; von Cervantes' unsterblicher Erzählung geriet man auf seine Dramen, dann auf die seiner Nachfolger: so erging es vor allen Tieck, dessen spanische Studien 1793 begannen, dessen deutscher „Don Quixote" 1799—1801 erschien. Statt des überlegenen Lächelns aufgeklärter Ästhetiker nunmehr ekstatische Bewunderung, heller Jubel über die aus der Vergangenheit auftauchenden Kronzeugen romantischer Welt- und Kunstanschauung; Konzentration dieser Bewunderung auf Calderon, als dessen dankbaren Schüler Tieck in der (1800 gedr.) „Genoveva", Friedrich Schlegel zwei Jahre später im „Alarcos" erscheint, worauf 1803 ein glänzender Aufsatz Wilhelms (in der „Europa" des Bruders) die Stellung der Romantik zu den Barockspaniern gleichsam offiziell verlautbart und der erste Band seines „Spanischen Theaters", eine neue Probe unglaublicher Meisterschaft im Nachbilden, dem deutschen Publikum zum ersten-

mal einen Begriff von Inhalt und Form der Spanier, d. h. Calderons gibt, denn nur dieser kommt im 1. (Andacht zum Kreuze, Über allen Zauber Liebe, Schärpe und Blume) wie im 2. Bande des „Spanischen Theaters" (1809: Standhafter Prinz, Brücke von Mantible) zu Wort. Dann in der 35. Wiener Vorlesung eine noch heute hinreißende Darstellung jener ganzen Literatur; sein Hymnus auf Calderon nicht nur eine ästhetische, sondern eine politische Demonstration; man bedenke, was österreichische, was überhaupt deutsche Zeitgenossen des glorreichen dos de Mayo empfanden, wenn Schlegel „dieses von Alters so freie Heldenvolk" pries, „gewohnt, immer zugleich für seine Freiheit und seine Religion zu fechten". Um diese Zeit erreichte der Kultus Calderons seine Flutgrenze; selbst Goethe konnte sich ihm nicht entziehen, das vieldeutige interessante Fragment eines „Trauerspiels in der Christenheit" (1807—10) zeigt ihn auf Calderons Spuren, er und Schelling setzten den Spanier über Shakespeare, Dorothea Schlegel über Goethe; welches unter den blutwenigen Dramen Calderons, die die Deutschen annoch kannten, den Vorrang verdiene, die „Andacht zum Kreuze" (eine der Stammütter der Schicksalstragödie) oder der „Standhafte Prinz", das schuf Parteien, für die „Andacht" erklärten sich Goethe, Arnim, Jakob Grimm, für den „Prinzen" Wilhelm Grimm, Savigny, Clemens und Bettina. Keiner doch hatte sich so tief in das Wesen Don Pedros eingebohrt wie der ältere Schlegel; wie warm wird der Weltmann, wie tiefsinnig und großartig der Formkünstler und Splitterrichter, wenn er auf Calderon zu reden kommt. Das spanische (lies: Calderons) Drama stellt ihm, alle Elemente der Poesie verschmelzend, das romantische Schauspiel in seiner kühnsten Form dar, Calderon den letzten Gipfel der romantischen Poesie. „Dieser Glückselige hat sich aus dem labyrinthischen Zweifel in die Burgfreiheit des Glaubens gerettet", seine Dichtung, dem ersten Erwachen Adams vergleichbar, sei ein „unermüdlicher Jubel-Hymnus auf die Herrlichkeiten der Schöpfung"; der tiefe Sinn all seiner kühnen, von der Romantik unermüdlich nachgeahmten Gleichnisse sei der gegenseitige Zug der erschaffenen Dinge zueinander und diese entzückende Harmonie des Weltalls „ein Widerschein der ewigen allesumfassenden Liebe". Und ähnlich steigert sich ästhetische Kritik zu katholischer Mystik, wenn Wilhelm dichtet:

In deiner Dichtung Labyrinth versunken,
Wo in des ew'gen Frühlings Jugendflore
Die Schönheit Himmel wird, die Lieb Aurore
Und alle Blumen lichte Sternenfunken:

O Calderon, du hier schon Gottheit-trunken,
Herold der Wonne, Cherub nun im Chore:
Sei dir mein Gruß gesandt zum sel'gen Ohre
Und hohes Heil und Glorie zugetrunken.

Solche Zeugnisse für den Calderonkultus der Romantiker könnte man ins Endlose vermehren und zeitlich bis tief in die dreißiger Jahre, bis zu Immermann hin fortführen; aber schon um 1810 zeigen sich die ersten Spuren berichtigender Kritik, die entweder seine monarchische Stellung innerhalb des spanischen Dramas zugunsten Lopes oder den ästhetischen Absolutismus des spanischen Dramas, d. h. Calderons anficht. Je besser man ihn kennen lernt, natürlich zumeist durch Übersetzungen — und aus dem romantischen Lager kommen nun die von Gries (1815—26), v. d. Malsburg (1819—25), der sich auch Lopes (1824) annimmt, zuletzt noch (1846—53) von Eichendorff —, je schärfer sich sein und seiner Landsleute Bild geschichtlich ausprägt, desto deutlicher wurden nun selbst Romantikern wie A. W. Schlegel, Tieck, Solger, vor allem aber der ernüchterten Jugend diesseits von 1815 Schwächen und Grenzen einer bislang als kanonisch gepriesenen Kunst — daher denn auch alle Versuche seit 1810, ihn auf der deutschen Bühne einzubürgern, Versuche, mit denen die Namen Goethes, Hoffmanns, Schreyvogels, Tiecks, Immermanns verknüpft sind, nur in Einzelfällen gelangen und selten mit Dauerwirkung. Alles was ihn den Romantikern wert machte, eben das warf sich zwischen ihn und Heine oder die Jungdeutschen; man lese aber in Hebbels Tagebüchern (1. II. 1845) nach, wie sich der gewiß nicht zur Tendenzclique gehörige, der Romantik vielmehr sehr wohlgesinnte Dichter über Calderons geistiges Niveau äußert, man höre Rückerts, des Romantikers Rückert Protest gegen eine Calderon-Renaissance auf der Bühne:

Calderon mit seiner steifen
Formenpracht kann ich begreifen,
Auch an seinem immer neuen
Farbenschmuck mein Aug' erfreuen,
Selbst Phantome seiner krassen
Klosterhofluft gelten lassen.
Aber wer ihn heut' noch gelten
Machen will, den muß ich schelten.
Wo er stehn will auf den Brettern,
Wird die Zeit herab ihn schmettern,
Die mit Fürstenknecht und Pfaffen
Künftig nichts mehr hat zu schaffen.

Doch das sind Superlative, die sich als Rückschlag auf Superlative entgegengesetzter Richtung einigermaßen erklären und an der Tatsache nichts ändern, daß von rund 1800, insbesondere aber von 1803 an bis an die jungdeutschen Grenzen, ja an einzelnen Stellen auch über sie hinaus der altspanische Einfluß im deutschen Drama eine große, zeitweilig übergroße Rolle spielt. Wenn nicht schon ganz äußerlich durch spanische Stoffe, Lokale, Namen, so verrät er sich durch katholische oder vasallische Gesinnung, durch Martyrien und

Mirakel, durch temperamentvollen Einsatz (Gefecht u. dgl.), durch lyrische und epische Abschweifungen, durch auffallend lange Mono- und Dialoge, durch bunte Mischung romanischer Versmaße, mindestens durch die Trochäen, mit denen unsre Metrik den spanischen Acht- oder Siebensilber wiederzugeben sucht, oder durch die Reimpaarung je eines drei- mit je einem fünfjambischen Verse u. dgl. m.: gewöhnlich treten innere und äußere Merkmale spanischen Einflusses zusammen auf. Tieck, Friedr. Schlegel, Schütz, Sophie Bernhardi, Erstlinge Fouqués, Brentanos, Uhlands, auch Arnims Großdramen gehören hierher — nicht aber, trotz des ganz äußerlichen Kostüms der Urgestalt der Schroffensteiner, trotz des verchristlichten „Amphitryon" Kleist; dann Werner und das gesamte Schicksalsdrama, zumal Müllner, der in der „Schuld" aus der spanischen Abkunft der Gruppe Valeros-Carlos-Hugo-Elvira-Otto und in der „Albaneserin" aus der Abstammung seines Königs Basil von dem in La vida es sueño ein großes Wesen macht. Auch auf Nachzügler der Romantik wie Pius Alexander Wolff, den Hegelianer Hotho, Auffenberg, der in das gelobte Land jenseits der Pyrenäen pilgerte wie Tieck nach England, Elsholtz, Raupach, selbst auf die nüchterne Prinzessin Amalie von Sachsen erstreckt sich der spanische Einfluß, gar nicht zu reden von der besonders starken, durch Gemeinsamkeit der Religion, der Dynastie, der Barocktradition unterstützten Auswirkung auf den österreichischen Vormärz in der Linie von Schreyvogel, dem erfolgreichsten Bearbeiter altspanischer Dramen („Das Leben ein Traum", „Donna Diana"), über den Calderon-Übersetzer und Lope-Verehrer Grillparzer zu Zedlitz und dem letzten namhaften Schüler der Spanier: Friedrich Halm; und als bleibende Bereicherung unsrer dramatischen Metrik blieb der aus vier Trochäen bestehende Vers zurück, ob nun gereimt oder assonierend oder ungereimt, den die beiden Schlegel in die Literatur, Müllner und Grillparzer auf die Bühne gebracht hatten und der seither dank seinen mannigfachen hohen Stimmungswerten, wiewohl bei Schauspielern nicht eben beliebt, doch von Zeit zu Zeit immer wieder im deutschen Drama laut wird, zuletzt bei Hofmannsthal und Hauptmann.

Wenn der Kultus Shakespeares, den die Romantik von Lessing, Herder und den Originalgenies übernimmt, durch den Calderons unzweifelhaft beeinträchtigt wird, wenn die spezifisch romantischen Forderungen an Stoff, Form, Geist gewiß nur durch das spanische Drama restlos erfüllt werden können, so erhält doch auch das elisabethanische Drama von den Stimmführern den Ehrentitel eines romantischen, so hat doch die Romantik ihren Namen auch mit dem Shakespeares unlöslich verknüpft. Sie sah in ihm nicht mehr den für den Sturm und Drang obligaten „Sohn der Natur", das gottbegeisterte

blinde Genie, einen zweiten Ossian, sie erkannte (überschätzte auch mitunter) das Bewußte in Shakespeares Kunst, die gewollte innere Einheit seiner Dramen; aus ihrem Geist heraus ward er in den Wiener Vorlesungen so fein und tief gewürdigt wie nie vorher, auch in England nicht; sie war es, die für Deutschland Shakespeares Vorläufer, Zeitgenossen, Nachfolger entdeckte oder, wenn wir von den anonymen Vergröberungen der englischen Komödianten (S. 181 f.) nicht absehen wollen, neu entdeckte; und obwohl die Romantik dem Dichter Hamlets, Othellos, Lears die deutsche Bühne nicht mehr eigens zu erobern brauchte (vgl. S. 405 f.), sie war es doch, die hier einen verzopften durch den leibhaftigen Shakespeare ersetzte und diesem im deutschen Spielplan für alle Folgezeit eine Stellung schuf, wie er sie weder im englischen noch sonstwo besitzt. Und sie war es, die ihn durch ihre Führer eindeutschte wie Luther die Bibel. Wielands Prosawiedergabe von 20 Dramen und die metrische des „Sommernachtstraums", literarhistorisch ein Phänomen ersten, an und für sich eine Leistung nicht geringen Ranges (S. 379 ff.), war noch bei Lebzeiten und mit Billigung des Übersetzers durch Johann Joach. Eschenburg, einen Mann aus Lessings Kreis, gründlich überarbeitet und durch Übertragung aller bei Wieland noch fehlenden Dramen ergänzt worden (1775—77); außer dem erneuten Sommernachtstraum erschien nun auch der dritte Richard im Schmuck der Verse, sogar der Apokryphen war nicht vergessen. Alles in allem ein höchst respektables Werk, aber von der Generation, die aus Eschenburgs Händen ihren Shakespeare empfing wie ihre Vorgänger aus denen Wielands, gleich diesem unterschätzt. Schon hatten sich vereinzelte Vorstreiter der Geniezeit in Nord und Süd ohne sonderlichen Erfolg an form- und sinngetreue Verdeutschung dieses oder jenes Shakespearedramas gewagt; an sie, zumal an Bürger, aber auch an Eschenburg knüpfte August Wilh. Schlegel an und begann als Zweiundzwanzigjähriger 1789 im Geburtsjahr von Tiecks „Sommernacht" mit dem „Sommernachtstraum". 1797 trat er mit Sommernachtstraum und Romeo vor die Öffentlichkeit; bis 1801 lagen 16, bis 1810 17 Stücke in einer dem Original nahezu kongruenten Form, in einem nahezu kongenialen Wortlaut vor, denn trotz aller Hindernisse englischen Sprach-, Satz- und Versbaus und trotzdem es sich um Blankverse und trotzdem es sich um Shakespeare handelte, war der logische, der Stimmungsgehalt, Tonart und Tempo der Urtexte so gut wie restlos wiedergegeben. Ein Werk, das die sehr hohe obere Grenze von Schlegels Wissen, Scharfsinn, Geschmack, Sprachgewalt, einfühlender und nachschaffender Phantasie bezeichnet; ein Werk, auf dessen massiver Schönheit nun schon der Edelrost — nicht der Staub — eines Jahrhunderts liegt, in seinem Wert wohl nur von dem ganz zu ermessen, der sich selbst an der Wiedergabe englischer Versdichtung, an der Lösung dieses

Erzproblems versucht hat; ein Werk, das alsbald für die Bühnen bedeutsam wurde. Freilich umfaßte es nur (und in dieser Reihung) Sommernachtstraum, Romeo, Cäsar, Was ihr wollt, Sturm, Hamlet, Kaufmann, Wie es euch gefällt und alle Königsdramen; das Fehlende, darunter so bühnenwichtige Stücke wie Macbeth, Othello und Lear, ergänzten, als die Romantik schon abgewelkt war, Dorothea Tieck und Graf Wolf Baudissin († 1878) unter Tiecks Leitung und Flagge für die erste Gesamtausgabe des „Schlegel-Tieckschen" Shakespeare (1825—33). Tiecks leicht bestimmbares Naturell hat von keiner Seite her so starke Einflüsse erfahren als vom Drama der Elisabethaner. Schon als Schulknabe besang er, erstaunlich frühreif, in der festspielartigen „Sommernacht" (1789; gedr. 1851) Shakespeares Dichterweihe durch Oberon und Titania, gestaltete 1796 den „Sturm" (vgl. S. 379!) zum Operntext, sammelte und arbeitete sein langes Leben lang an einem großen, in Bruchstücken und Entwürfen verschiedenen Datums erhaltenen Werk über Shakespeare, das bald als Kommentar, bald als ästhetische, bald als biographische Untersuchung auftreten und letzten Endes den Dichter in die englische, in die europäische Geistesgeschichte einstellen sollte; als einer der ersten Deutschen wallfahrtete er nach Stratford und holte sich an Ort und Stelle die Lokalfarben für seine interessante Novelle „Dichterleben"; gealtert appellierte er unermüdlich von den Bühnendichtern seiner Zeit an Shakespeare und mußte sich dafür Müllners und Raupachs schalen Spott gefallen lassen. Endlich bezeichnet seine Person die Einbruchsstelle des elisabethanischen und jakobäischen Dramas vor, neben und nach Shakespeare in die deutsche Romantik und Nachromantik; sehr früh interessierte er sich für Ben Jonson, von dem unsere Literatur bisher so gut wie keine Notiz genommen hatte, übertrug den Volpone (1793; gedr. 98) und die Epicoene (1800), ließ eine ganze Reihe seiner Dramen durch die verschiedenen Gattungen des alten Engländers, die comedy of humours wie die of manners, vor allem aber die das Publikum ironisierende comical satire, die er bei Beaumont und Fletcher wiederfand, anregen, wies durch das „Altenglische Theater" (1811), „Shakespeares Vorschule" (1823—29) u. a. Übersetzungen eine Bahn, auf der ihm zunächst der berühmte Lyriker Wilh. Müller und Eduard v. Bülow, später Graf Baudissin folgten; durch Müller stellte sich Marlowes Faust (vgl. S. 248 f.), Stammvater all unsrer dramatischen Teufelsbündler, 1818 zum erstenmal in seiner Urgestalt vor, zweihundertzehn Jahre nach der ersten bezeugten Aufführung des verballhornten Stücks auf deutschem Boden.

Wieder und wieder ist bei der begrifflichen Umgrenzung des romantischen Dramas, bei der Erörterung seiner Tendenzen und seiner Vorbilder der Name des Berliners Ludwig Tieck (1773—1853) genannt worden: nun, da die

eigentliche Geschichte dieser Periode der Gattung anhebt, geschieht es nochmals und mit Nachdruck. Denn ganz abgesehen davon, daß er gegenüber seinen frühsten Nachfolgern, Brentano und Friedrich Schlegel, rein chronologisch einen großen Vorsprung hat: wichtiger ist, daß er und immer er alle vollendeten Tatsachen schafft, aus denen sich hernach die Doktrin ableitet, daß von ihm, nicht etwa von der flackernden Genialität des jüngeren, von der geistreichen Kritik des älteren Schlegel, alle für Form, Inhalt, Gehalt, Geist des romantischen Dramas entscheidenden Anregungen ausgehen, so daß dieses, wenn alle Zeitgenossen vergessen wären, aus Tiecks Lebenswerk in seiner Eigenart durchaus richtig rekonstruiert und jedenfalls leichter formuliert werden könnte als Tiecks eigenes, widerspruchsvolles Wesen, dem man noch am ehesten mit seinen eigenen Worten beikommt. Der Gegensatz, der Wechsel von Scherz und Ernst, sagt er einmal, sei für ihn durchaus notwendig, habe schon seine Jugend charakterisiert, und ein andermal, tiefer schürfend: „Bei meiner Lust am Neuen, Seltsamen, Tiefsinnigen, Mystischen und allem Wunderlichen lag stets in meiner Seele eine Lust am Zweifel und an der kühlen Gewöhnlichkeit und ein Ekel meines Herzens, mich freiwillig berauschen zu lassen.“ Pathos also und Komik, Romantik und Skepsis, Phantasie und Verstand, Kunst und Kritik in engem Verein mit-, in steter Wechselwirkung aufeinander; den romantischen Elementen dieser wenn nicht starken, doch reichen Persönlichkeit beizuzählen: fein empfindende und stark reagierende Nerven, eine bis ins Mannesalter fast kindliche Einstellung zu allem Dämonischen, Überkausalen, das Schwelgen in Naturstimmungen, in den Reizen einer (sehr allgemein gehaltenen) Landschaft, schnelle Einfühlung in naive, fatalistische, mittelalterliche, christliche Ideenkreise; auf der anderen, der rationalistischen Seite: behender, zielsicherer, doch ganz unberlinerisch gutmütiger Witz und das stete Bedürfnis, jene romantische Welt immer wieder ironisch mit der realen ins Gleichgewicht zu setzen. Dazu eine fast improvisatorische Leichtigkeit des Schaffens, die große Dramen wie den Blaubart, den Kater „fast in einem Abend“, „in einigen heiteren Stunden“ hinwirft; ein eigentümlich enges Verhältnis zu den musikalischen Werten der Sprache, so zwar, daß bei dieser, nicht beim Poeten die Führung liegt; überhaupt Vorrang akustischer vor visuellen Wirkungen; Anmut allenthalben, auch im Grausigen.

All das offenbart sich nicht etwa erst im Verlauf, sondern schon im Beginn von Tiecks Entwicklung, und hier sind auch, wie natürlich, Meister und Muster am deutlichsten wahrnehmbar: allen voran nicht etwa Nathan und Carlos, Iphigenie und Tasso, sondern der Eschenburgsche Shakespeare (vgl. S. 494) und das Ritterstück, zumal das märchenhafte nach Wiener Art (vgl. S. 410), Gozzi („Das Reh“ und „Hanswurst als Emigrant“ geschr. 1790 und 95,

gedr. 1855, „Das Ungeheuer“ geschr. 1798, gedr. 1800), Ben Jonson (vgl. S. 195), der Patron der Katergruppe und des wenig bekannten Fragments „Anti-Faust“ (geschr. 1801, gedr. 55), das bürgerliche Trauerspiel im Kielwasser des Sturms und Drangs („Der Abschied“ geschr. 1792, gedr. 98), ja sogar Kotzebue („Alla-Moddin“ geschr. 1790—91, gedr. 98); aber die für Tieck typischen Züge offenbaren sich, wie gesagt, trotz oder dank diesen vielen Vorbildern schon sehr früh: lyrische Einlagen allenthalben, die Stimmung mondbeglänzter Zaubernacht bereits im Erstling, in jener „Sommernacht“, literarische und sonstige Satire bereits in den gozzesken Märchen, in der Bearbeitung des Jonsonschen Volpone, die Ironie in Gestalt des Spielens mit dem Spiel schon im „Hanswurst als Emigrant“, der ganze Apparat des bürgerlichen Schicksalsdramas (bloß noch ohne das Schicksal) im „Abschied“, der des ritterlichen (mit Schicksalsdekret, Erbfluch, kritischem Tag) im „Karl von Berneck“ (geschr. 1793—95, gedr. 97). Hier (und etwa weiter zurück beim Ritter- und Wunderdrama des bajuvarischen Südens), nicht aber bei dem vielumstrittenen Kuriosum „Blunt“ (1780), dem sein Autor Karl Ph. Moritz im Nachhinein noch einen rührsam-versöhnenden Notausgang geöffnet hat und das bestenfalls rohstofflich für Werners „Vierundzwanzigsten Februar“ in Betracht kommt, wird die Geschichte der deutschen Schicksalstragödie (S. 543 ff.) einsetzen müssen, und, wie literarhistorisch, sind die schnell nacheinander geschriebenen „Abschied“ und „Berneck“ auch künstlerisch das Wertvollste in dem bunten Kram von Tiecks dramatischer Lehrzeit. Theatralischeres, Bühnenfähigeres als das meines Wissens nie aufgeführte, alle Stimmungsregister aufziehende, atemlose und atemversetzende Dreipersonenstück „Der Abschied“ hat Tieck nie geschrieben, und ähnlich starke Wirkung ginge von dem verritterten Orest oder Hamlet Karl von Berneck aus, wäre nicht die zerfließende Breite einer Historie nach Art des „Götz“ solchen Faszinationen hinderlich. Dieselbe Bindung ritterlicher und Shakespearescher Formen und Motive, dieselbe Virtuosität des Grauens stellt jenes Stück dar, das Tieck nach einem Menschenalter rückschauend als „erste Frucht jener trunkenen poetischen Stimmung“, der die Katersippe entsprang, das ich eher als Abschluß seiner dramatischen Lehrjahre bezeichnen möchte: „Ritter Blaubart, ein Ammenmärchen“ (geschr. 1796, gedr. 97, aufgef. Düsseldorf 1835 durch Immermann). Eine verbreiternde, fortwährend ins Lyrische ausweichende Germanisierung des bekannten französischen Märchens mit dem ganzen Um und Auf des Ritterstücks; Stil des „Berneck“; aber nun zum erstenmal ein voller Akkord des Pathetischen und des Komischen; der Held trotz der ihn umwitternden traditionellen Schrecken eigentlich oder zeitweilig ein Humorist; statt eines Shakespeareschen Narren ihrer zwei; Tonfall und Gegenstände des Dialogs nicht selten schon in offenem

Widerspruch zu den Voraussetzungen und der Umwelt des „Ammenmärchens", mag immer das Faktische der Handlung unangetastet bleiben. Jedenfalls: noch kein Zweifel an der Realität des dramatischen Vorgangs; noch keine mutwillige Störung der Illusion; Dichter, Dichtung, Publikum, alle noch an ihren herkömmlichen Plätzen. Blaubart steht an der Schwelle, aber eben nur an der Schwelle „jener trunkenen poetischen Stimmung". Erst 1797 wird sie von Tieck überschritten und das romantische Buchdrama tritt für einige Jahre in das Zeichen der Ironie.

Ironie und Polemik

Nichts kann die Frühromantik, nichts ihren Erzpoeten Tieck besser kennzeichnen als das Dreigestirn „Der gestiefelte Kater", „Prinz Zerbino", „Die verkehrte Welt" und seine Planeten; hier waltet wirklich jene poetische Trunkenheit, hier begegnen einander Theorie und Praxis der neuen Schule. Schon 1794, drei Jahre vor dem „Kater", hatte Friedrich Schlegel in einem geistreichen Aufsatz „Vom ästhetischen Wert der griechischen Komödie" diese, d. h. die ältere attische, die aristophanische, im Gegensatz vor allem zu der bürgerlichen, lehrhaften, rühr- und sittsamen der Iffland und Genossen als die einzig wahre, die einzig existenzberechtigte ausgerufen und als ekstatischen Ausdruck eines „Rausches der Fröhlichkeit" erfaßt. Ihr Wesen sei unbeschränkte geistige Freiheit, ihr hervorstechendes Merkmal der Witz; der Lustspieldichter habe Vollmacht, sich über sich selbst und über seine poetischen Geschöpfe zu erheben; vernichte er (wie Aristophanes mitunter) die dramatische Illusion, indem er innerhalb des Spiels an dessen Spielhaftigkeit mahne, poetische und normale Realität durcheinanderwerfe, so sei dies „nicht Ungeschicklichkeit, sondern besonnener Mutwille, überschäumende Lebensfülle. ... Die höchste Regsamkeit des Lebens muß wirken, muß zerstören; findet sie nichts außer sich, so wendet sie sich zurück auf einen geliebten Gegenstand, auf sich selbst, ihr eigen Werk." Originelle, von beiden Schlegel immer wieder erörterte Gedanken, aus denen mehr als ein Weg zur zeitgenössischen Philosophie führt, denen sich auch Goethe und Schiller nicht verschließen — Gedanken, aus denen sich schnell der ästhetische Begriff der Ironie entwickelt, der die Romantik noch bis zu ihrem Ausklang, bis zu ihrem letzten Kunsttheoretiker Solger („Erwin" 1815) beschäftigt, ihre Erzählungskunst, auch ihre Lyrik beeinflußt, am stärksten aber das Buchdrama Tiecks. Freilich wirken bei der Entstehung dieser kühnen Kunstform neben den theoretischen Anregungen auch mannigfaltige aus der Weltliteratur mit, nicht so sehr Aristophanes selbst noch auch Shakespeare, als vielmehr Ben Jonson, dessen comical satires häufig durch kritische und apologetische Gestalten aus

Publikum und Schauspielerstand eingeleitet oder eingerahmt erscheinen, dann Beaumonts und Fletchers Knight of the burning pestle, wo sich eine Gestalt von solch einem Rahmen ablöst und in das eigentliche Stück einschiebt, so daß nun der Dialog fortwährend zwischen den Feldern des Rahmens und des Umrahmten hin- und herzuckt — endlich Traditionen der alten commedia dell' arte, wie sie Tieck bei seinen Lieblingen Holberg und Gozzi, wie sie ihm in Goethes „Triumph der Empfindsamkeit" begegneten: und alle diese Lehren und Muster sich kreuzend und befruchtend auf dem Nährboden eines wundersamen, für Ekstase und Kritik gleich empfänglichen Geistes. Da entsteht nun ein dramatischer Typus, dessen märchenhafter Stoff den Dichter an Verspottung seiner eignen Zeit, ihrer literarischen, politischen und sonstigen Schwächen durchaus nicht hindert, ihm vielmehr volle Maskenfreiheit oder Hofnarrenlizenz gewährt; haben sich die Theoretiker des achtzehnten Jahrhunderts über die dramatische Form, über die an ihr haftende Illusion die Köpfe zerbrochen, so läßt das ironische Drama Form und Illusion immer nur zeit- und gnadenweise gelten, dann wirft es alles über den Haufen. Ein Spiel ums Spiel herum nach Ben Jonsons, ein Spiel im Spiel nach Shakespeares Muster: das sind nur bescheidene Ansätze, da kann der Zuschauer, vielmehr der Leser doch immer noch zwei Ebenen deutlich unterscheiden und sich selber auf einer dritten ebenfalls; aber wie, wenn nun das Drama auf Holbergsche Manier sich über sich selbst lustig zu machen beginnt? wenn die Gestalten bald als Gestalten, bald als Schauspieler reden? wenn (in der „Verkehrten Welt") Pierrot ins Parterre springt, um Zuschauer zu werden, ein Zuschauer dagegen die Bühne erklettert, um mitzuspielen? wenn Dichter, Maschinist, Lampenputzer usf. sich unter die Personen des Dramas mischen oder mit dem Publikum über den Fortgang des Stücks verhandeln? wenn (bei Tieck, Arnim, Brentano) weit über Gozzis Vorbild hinaus, alles, schlechthin alles, von Hunden und Katzen, von Tischen und Stühlen bis zum Himmelsblau sich in die dramatische Diskussion mischt? wenn zwei Gestalten der Märchenhandlung darüber disputieren, ob das Stück, darin sie selber stehen, gut oder schlecht sei? wenn (wie bei Tieck und Eichendorff) das Drama plötzlich zurückzulaufen anfängt, in wilder Hast von der Gegenwart aus auf die Vergangenheit zu? Keine Beschreibung kommt hier an den Tatbestand heran und sie wäre doch so nötig, denn außer dem verhältnismäßig zahmen „Kater" sind die ironischen Dramen Tiecks in unverdiente Vergessenheit geraten; nun gar erst die Nachfolger.

Der „Gestiefelte Kater" (geschr. und gedr. 1797, aufgef. Berlin 1844) dramatisiert das bekannte französische Kindermärchen, ohne von der Erzählung Perraults abzuweichen, umflicht sie mit allerlei satirischen Arabesken, rahmt

32*

sie nach Art der Elisabethaner durch ein aufgeklärt kritisierendes Publikum ein, das natürlich selbst wieder Gegenstand romantischer Kritik ist; wiederholte Zusammenstöße zwischen Publikum und Dichter, zwischen Dichter und Personal; witzige, keineswegs bösartige Polemik vornehmlich gegen Iffland und seine Gemeinde, auch, recht im Sinne der Romantik, gegen das Theater als solches; das ironische Drama also zugleich satirisch, Tieck gegen Iffland wie Aristophanes gegen Euripides, Jonson gegen Dekker und Marston, Holberg gegen die Haupt- und Staatsaktionen, Gozzi gegen Goldoni; manches noch heut, nach fünf Vierteljahrhunderten, da doch außerhalb der Literaturgeschichte kein Hahn mehr nach Iffland und seinem „entwickelnden" Herold Böttiger kräht, ganz unwiderstehlich. Der Erfolg war groß, viel geringer der des riesenhaften „Prinzen Zerbino" (geschr. 1796—98, gedr. 99), der aber doch, ehe der „Kaiser Oktavianus" erschien, gewissermaßen als romantische Bibel fungierte. Hier muß wohl der Inhalt kurz erzählt werden. Gottlieb, weiland Herr des gestiefelten Katers, ist vom Königs-Eidam zum König, der Kater zum Minister aufgerückt, das Land genießt die Segnungen des aufgeklärten Absolutismus — nur der Ex-König, der ehemalige Hanswurst (jetzt Hofrat) und der Thronfolger Zerbino stören als Vertreter „poetischer" Weltanschauung das Bild. Zerbino, von seiner Phantasterei durch einen Zauberer nur oberflächlich geheilt, muß ähnlich wie weiland Henselyn (S. 48) auf Reisen gehen, bis er den guten Geschmack (nämlich was die Antiromantik hierunter versteht) gefunden habe, und nun ermöglicht die lose „Reisetechnik" (vgl. S. 484) ein Kunterbunt wunderbarer, satirischer, naiv komischer, auch schäferlich-elegischer Szenen, welch letztere Goethen merkwürdigerweise so wohl gefielen, daß er sie aus dem Zusammenhang lösen und aufführen wollte. Orgien von Tönen und Farben, eine große Symphonie der gesamten Schöpfung für den Dichter, Zerbino und die ihm Gleichgesinnten; alles, was der Romantiker ablehnt, alles, was er verehrt, kommt zur Sprache oder gar wie Dante, Cervantes, Ariost, wie Sophokles und Shakespeare leibhaft zum Vorschein. Schließlich kehrt Zerbino mit seinem Diener Nestor, einem stilisierten Nicolai, heim, ohne den guten Geschmack entdeckt zu haben, und bekennt sich nach manchem Hin und Her rückhaltlos zu verständigen Prinzipien. Das aufgeklärte Publikum bleibt diesmal aus dem Spiel, ersetzen es ja doch Gottlieb, der Kater, Nestor usw. zur Genüge; die Prosa des „Gestiefelten" wird durch üppigen Formenreichtum, der auf die calderonisierenden Großdramen vorbereitet, abgelöst und wie hernach in „Genoveva" und „Oktavianus" ist auch schon hier ein permanenter Vor-, Zwischen- und Nachredner zur Stelle. Die „Verkehrte Welt" (geschr. 1798, gedr. 99) fängt gar mit dem Epilog an und hört mit einem Prolog auf; der

Stil steht dem des Katers näher als dem des Zerbino, auch ist das Publikum wieder da, und hier wird das ganze Arsenal romantischer Ironie geleert, um die Kunstform von innen zu sprengen, von außen zu zerschlagen, den Boden unter den Füßen des Normallesers schwanken zu machen. Wie hätte sich wohl der gute Rektor Weise (vgl. S. 261 ff.), dem Tieck den Titel und ein nebensächliches Motiv verdankt, über ein Stück entsetzt, worin ein andres Stück und in diesem wieder eins vorkommt und die Personen dieser drei ineinandergeschachtelten Vorgänge aus einem Vorgang in den andern laufen, daß dem Leser angst und bange wird, und überdies noch Verbindung mit den fingierten Zuschauern des eigentlichen Stücks, des Stücks Nr. 1 unterhalten? Freilich, „eine gute Verwirrung ist mehr wert als eine schlechte Ordnung". Die Satire auf das aufgeklärte Wesen fehlt auch hier nicht, ja die Verkehrtheit der verkehrten Welt besteht vornehmlich darin, daß der Thron Apollos von dem philiströsen Possenreißer Skaramuz usurpiert wird, bis eine romantische Gegenrevolution die verkehrte Welt wieder normalisiert und alles sich in Heiterkeit auflöst; denn alles war nur ein Spiel.

In dem witzigen und anmutigen Märchenstück „Leben und Tod des kleinen Rotkäppchens" (geschr. und gedr. 1800, aufgef. Karlsruhe 73), in dem von Jonson angeregten Fragment „Anti-Faust oder Geschichte eines dummen Teufels" (geschr. 1801, gedr. 55) und in „Leben und Taten des kleinen Thomas, genannt Däumchen" (geschr. 1811, gedr. 12), dem König Artus und die Tafelrunde, eine neue Welt, als Staffage dient, klingt das ironische Drama Tiecks ab und aus, während er dieser gleichsam negativen Gattung im Zeichen Calderons das positive romantische Drama gegenüberstellt. Von fremden Nationen haben, soviel ich sehe, nur die Nordländer den Einfluß Tiecks, des Ironikers, erfahren: Oehlenschläger, wider Willen der Antiromantiker Baggesen, Heiberg, Almqvist, mittelbar noch Ibsens „Peer Gynt"; den Deutschen aber gilt die Katergruppe eine Zeitlang, ehe Platen das aristophanische Vorbild auffrischt, als glänzendes Muster, als bequemste Form literarischer Polemik: von den unmittelbaren Nachfolgern, von Brentanos „Gustav Wasa" und A. W. Schlegels „Ehrenpforte" über Arnims (1804) und Arndts (1805) wunderliche Vogelkomödien, bei denen Aristophanes mit im Spiel sein mag, bis zu Kerners „Reiseschatten" (1811), zu Eichendorffs arg verspäteten Scherzen „Krieg den Philistern" und „Meierbeths Glück und Ende" (1823, 27), zu Grabbes rohem Ulk (1827); ja selbst auf Goethes Faust, auf Walpurgisnacht und Mummenschanz hat der Zerbino ein wenig abgefärbt, und vielleicht kommt auch das kühne Spiel mit Zeiten und Räumen, darin sich der Tragödie zweiter Teil gefällt, auf romantische Rechnung. Und, wie gesagt, die ganze dichte dramatische Polemik des ersten

Jahrhundertviertels, der wir uns nun zuwenden, steht im Zeichen des gestiefelten Katers.

Von Anfang an satirisch betont, findet die romantische Ironie gar bald als Schutz- und Trutzwaffe der neuen Schule in den durch diese entzündeten Federkriegen ausgiebige Verwendung, auch die Gegner gehen beim Kater und seiner Sippe zur Schule, so daß die merkwürdigsten Urkunden jener vor allem um die Jahrhundertwende ausgefochtenen Fehden die ironisch-phantastisch-dramatische Form aufweisen. Für die Grobheit und die persönliche Zuspitzung der Angriffe hatten Romantiker und Antiromantiker an den Originalgenies und deren Widersachern, allerjüngst erst an Xenien und Widerxenien gute Schrittmacher, doch zeigten sie sich, selbst mit diesen Vorgängern verglichen, besonders aggressiv und paradox, sie waren stets die Herausforderer und, wenn sich die Herausgeforderten zur Wehr setzen, diesen an Witz entschieden überlegen, wie die Jungen den Alten zumeist. Von Anfang an und vor allem hatten es die Neuerer auf die damalige Bühne, zumal die Berlins, und deren dioskurische Beherrscher Iffland und Kotzebue abgesehen, an denen ihnen alles verhaßt war: Stoffe, Stil, Gesinnung, Weltanschauung, nicht zuletzt der Erfolg; Iffland konnten sie sogar von drei Seiten zugleich angreifen, als Literaten, als Direktor, als Schauspieler, und hier taten sich neben dem berühmten „Athenäum" der beiden Schlegel Tieck, zumal im „Kater", und sein Lehrer, Freund und Schwager August Ferdinand Bernhardi (1769—1820) hervor, dieser kritisch in verschiedenen Zeitschriften mit Argumenten, die schnell zu romantischen Gemeinplätzen wurden und noch aus Kleists „Abendblättern" widerhallen, sodann gewissermaßen praktisch durch das parodistische Familiengemälde „Seebald oder der edle Nachtwächter" (1800), darin der ganze Apparat des typischen bürgerlichen Rührstücks bis auf den seinen Ordensstern zeigenden und alles wieder ins Gleiche bringenden edlen Fürsten lächerlich gemacht wurde. Nun hatte sich damals die Antiromantik noch nicht organisiert, die systematische Abwehr fand erst 1803 im Berliner „Freimüthigen" und 1807 im Stuttgarter „Morgenblatt" ihre Organe, aber einem Iffland standen wirksamere Mittel als bedrucktes Papier zu Gebote: er brachte in seinem Lustspiel „Die Höhen" (aufgef. 3. IV. 1800) den Widersacher Bernhardi, ein paar Monate später, bei Aufführung des „Chamäleons" (von Schillers Jugendfreund Beck, vgl. S. 444) in Gestalt eines Dichterlings Schulberg entweder Tieck oder Friedrich Schlegel — denn beide fühlten sich getroffen — auf die Bühne, gerade wie er 16 Jahre früher in Mannheim das Stück eines andern, nämlich Gotters, zur Karikierung Schillers benutzt hatte. Er selbst stellte im „Chamäleon" einen deutschen Biedermeier dar als Kontrastfigur zu Schulberg, der nicht nur als elender Skribent, sondern auch als ehrloser Mensch angeprangert wurde. Tiecks

Proteste drangen nicht in die Öffentlichkeit; das „Chamäleon" aber wurde dank jener Schulberg-Gestalt zu einem beliebten Werkzeug theatralischer Rache an Literaten und noch 1828 in Detmold zur Verhöhnung des armen Grabbe benützt. Noch wirksamer konnte sich Iffland als Theaterdirektor an der Romantik rächen, indem er sie von seiner Bühne und dadurch von allen, die ihre Losung von Berlin erhielten, so gut wie aussperrte: außer dem „Jon" und zwei Dramen Werners ist, soviel ich sehe, unter seiner Regierung, die sich ziemlich genau mit der Blütezeit der Romantik deckt, kein irgendwie namhaftes Werk der neuen Schule, für deren Sünden sogar Kleist büßen mußte, über die Berliner Bretter gegangen.

Auch Kotzebue war provoziert worden; auch er verteidigte sich von der Bühne herab; er stellte, noch vor Ifflands und Becks Schlüsselgestalten, einen in Reinkultur gezogenen Romantiker als abschreckendes Beispiel sicht- und greifbar dem philiströsen Publikum und — als Denunziant lebte und starb er — den hohen Regierungen zur Schau. Der Titel des einaktigen „Hyperboreischen Esels" stammte aus einem (nicht besonders geistreichen) Aphorismus des Athenäums, und dessen „Herrn Verfassern und Herausgebern" war auch dies „drastische Drama und philosophische Lustspiel für Jünglinge" höhnisch zugeeignet. Sein negativer Held Karl v. Berg hat in Jena bei Schiller, Fichte und Wilhelm Schlegel studiert und kommt hirnverbrannt nach Hause, wo Braut und Amt auf ihn warten, aber verloren gehen, denn nachdem er seine Mutter durch Irreligiosität (Kotzebue als Anwalt der Religion!!!), seine Braut durch Theorien freier Liebe, den obligaten edlen Fürsten durch das Lob der Faulheit einer-, der Revolution andrerseits genügend entsetzt hat (alles mit wörtlichen Zitaten aus dem Athenäum und der „Lucinde"), wird er ins Irrenhaus abgeführt — Jugend von heute! scheint Kotzebue klagend auszurufen. Im Herbst 1799 gedruckt (und in Leipzig aufgef.), machte der „Esel" großes Aufsehen; tief unter Kotzebues gewöhnlichem Niveau, wirkte er doch durch Aktualität und sammelte aus sehr verschiedenen Lagern die Antiromantiker wie um eine Fahne. Wenige Monate später, im April 1800, wurde Kotzebue selbst das Opfer einer Denunziation: der verrückte Despot Paul verschickte ihn grundlos nach Sibirien und ließ ihn ebenso grundlos im Hochsommer wieder zurückholen, befördern und beschenken; als Kotzebue 1801 noch Deutschland und in seine Vaterstadt Weimar zurückkehrte, war durch die Beschreibung dieses kurzen Exils („Das merkwürdigste Jahr meines Lebens") sein ohnehin schon europäischer Ruhm noch erhöht worden. Und eben seit diesem „merkwürdigsten Jahr" hatte er, nicht zufrieden mit den Huldigungen eines internationalen Theaterpublikums, die Hand auch nach den Lorbeern des hohen Dramas ausgestreckt, ahmte er wie eine Spottdrossel (vgl. S. 432) den schwungvoll-sentenziösen

Tonfall Wallensteins, Maria Stuarts, der Jungfrau nach, borgte sogar der Romantik Stoffe, Kostüme, Versmaße ab, bot sich an — man höre und staune! — Tiecks „Genoveva“ für die Bühne einzurichten, kurz, wie der ältere Schlegel spottete:

Seit langer Zeit Verfertiger von Dramen,
Wollt' er nun endlich ein Poet auch werden.

Noch aber hatte er den Fuß nicht auf deutschen Boden gesetzt, als ihm von zwei Seiten her die Abrechnung für den „Hyperboreischen Esel“ präsentiert wurde. Clemens Brentano (1778—1842) zeigte sich in dem seltsamen Capriccio „Gustav Wasa“ (gedr. 1800) als gelehrigen Schüler des Ironikers Tieck, gleichsam als Tieck zum Quadrat: er begann mit einer unmittelbar an Kotzebue anschließenden Fortsetzung des „Esels“, machte von ihr einen salto mortale zu einer Parodie von Kotzebues Jambenhistorie „Gustav Wasa“ und zu deren Erstaufführung in Weimar (die faktisch am 4. I. 1800 stattgefunden hatte), mit dramatischer Einbeziehung des dortigen Publikums, d. h. der weimarischen Größe. Für dies Stück im Stück, dies Theater auf dem Theater bot Brentano nach Tiecks Muster die in ekstatische oder satirische Verse umgesetzte Orchestermusik und alle möglichen Metra und alle möglichen Wortwitze und die sonstigen Kunststücke aus Kater, Tieck und Verkehrter Welt auf — eine Satire, deren potenzierte Ironie sich selbst aufhob und dem Dichter des eigentlichen „Gustav Wasa“ so wenig Abbruch tat, daß er meines Wissens gar nicht Notiz von ihr genommen hat. Da traf Schlegel der ältere schon viel näher ans Ziel. Er fühlte sich als Aristophanes dieses neuen Euripides. Wenn er hernach in den Wiener Vorlesungen vom Dichter der „Frösche“ rühmte, dieser habe des Euripides sophistische Spitzfindigkeit, rhetorische und philosophische Anmaßungen, Unsittlichkeit, verführerische Weichlichkeit, bloß sinnliche Rührungen dargetan und ewigem Spott preisgegeben, so schlägt diese Charakteristik auf den Sack Euripides los und trifft den Esel Kotzebue, für den die offenbar gleich nach Rückkehr des Verbannten verfaßte, in den letzten Tagen des alten Jahrhunderts gedruckte „Ehrenpforte und Triumphbogen für den Theaterpräsidenten von Kotzebue bei seiner gehofften Rückkehr ins Vaterland“ zum caudinischen Joch wurde. Mit Brentanos „Wasa“ kommt Schlegel insofern überein, als er die Leser ebenfalls zu einer Kotzebue-Première in Weimar führt, doch ist dies nur der Abschluß einer mit vernichtendem Witz gezeichneten Rettungsaktion für Kotzebue, an der sich die berühmtesten Kinder seiner Laune beteiligen; nach komischen Leiden unter den von ihm so oft (vgl. S. 478) dargestellten edlen Wilden wird er endlich befreit, zuletzt mit einem Sturzbad lyrischer Invektiven überschüttet. Hier, bei maßvoller Anwendung der ironischen Mittel Tiecks, ist der Höhepunkt der dramatischen Diskussion für und

wider Kotzebue, für und wider die Romantik erreicht; was nun folgt, macht den Eindruck von Rückzugsgefechten und die Gegensätze mildern sich insofern, als Kotzebue, wie gesagt, nun selber romantischen Wein in das Wasser der Aufklärung gießt, nicht wenige Stücke liefert, die ganz wohl inhaltlich und formal aus dem Troß der neuen Schule herstammen könnten, und überdies im Haß gegen Napoleon sich mit den verhaßten Gegnern begegnet. Immerhin läßt er es auch nach der eigentlichen Krise an boshaften Seitenhieben etwa im „Besuch", in den „Deutschen Kleinstädtern" und ihrer Fortsetzung „Carolus Magnus", zuletzt noch in den „Glücklichen" (gedr. 1810) nicht fehlen, und die Satire auf die Tieck, Schlegel, Schelling wird oft bei den Haaren herbeigezogen. Aber auch die Gegner verstummten nicht gleich. Seinen tränen- und erfolgreichen „Hussiten vor Naumburg", die mit Chören und sonstigen modischen Reizmitteln arbeiten, folgt auf dem Fuß die köstliche Travestie „Herodes vor Bethlehem oder der triumphierende Viertelsmeister" (1803) und eroberte sich mehr als eine Bühne; der Verfasser, Siegfried August Mahlmann (1771—1826), mit führenden Romantikern befreundet, doch geistig durchaus ein Sohn des Vorjahrhunderts, hat sich auch sonst wiederholt an Kotzebue gerieben und noch auf Eichendorffs „Krieg den Philistern" eingewirkt. Auf andere ganz- und halbdramatische Polemiken um die Berechtigung oder mit den Mitteln der Romantik gehe ich hier nicht ein; in der Folge werden des jüngeren Schlegel „Alarcos" und insbesondere das Schicksalsdrama der Müllner und Grillparzer als Ausgangs- und Angriffspunkte solch leichter Literatur aufscheinen. Nur einer, vielleicht der seltsamsten Ausgeburt jener wirren Zeit sei noch gedacht, des „Vollendeten Fausts" (geschr. etwa 1804, gedr. erst 36) des mit deutscher Bildung gesättigten und übersättigten, wiederholt in deutsche Kunstfehden eingreifenden wunderlichen Dänen Jens Baggesen (1764—1826): ein konfuser und endloser Gerichtstag über die ganze Romantik mit Kind und Kegel, über ihre Dichtung, ihre Philosophie und ihre Lebensführung; wiederum wird ein Stück im Stück, wiederum als Publikum die Elite von Weimar vorgeführt, also recht eigentlich mit dem Kalb der Romantik gepflügt, andererseits aber setzt Baggesen durch das Irrenhaus, darin er die Verehrer des Alarcos, des Oktavianus, der Genoveva unterbringt, Kotzebues billigen Spaß fort (und bereitet eine berühmte Szene des „Peer Gynt" vor). Daß die ohnehin recht gequälte und dabei endlose Satire fast ein Menschenalter nach der sie bestimmenden Konjunktur ans Licht trat, dazu die Heimatlosigkeit dieser deutschen Dichtung eines Dänen und ihr absurder Umfang haben es verschuldet, daß sie trotz ihrer großen literar- und stoffgeschichtlichen Werte (die ästhetischen sind freilich gleich Null) bisher nicht einmal bei den Faustologen Beachtung gefunden hat.

Auch die beiden Dramen, mit denen die brüderlichen Dogmatiker der Schule eben in jenem von Polemik erfüllten Beginn des neuen Jahrhunderts rasch nacheinander vor Theater- und Lesepublikum treten, um gewissermaßen die Probe auf ihre Theorien zu machen, wurden zu Brennpunkten literarischen Zanks. Beide wurden 1802 von Goethe aufgeführt, verschwanden schnell wieder von den Brettern, beide enttäuschten, beide wurden für die junge Generation durch Tieck, den ironischen wie den gläubig-pathetischen, zurückgedrängt, aber wirkungslos blieben sie nicht. Angesichts von August Wilhelm Schlegels „Jon" (geschr. 1801, aufgef. Weimar 2. I. 02, gedr. 03) hätte man allerdings fragen können: wozu also der ganze romantische Lärm? Gewiß, es war ein Lieblingsgedanke der Brüder, zumal Friedrichs (vgl. S. 489 f.), das altgriechische Drama zu erneuern, es mit Shakespeare oder Calderon gleichsam zu kreuzen, und das Athenäum hatte überlebensgroße Gestalten wie Niobe und Prometheus (dessen sich dann 1803 ein abgeschmacktes Stück des Aufklärer Falk bemächtigte) dem neuen Drama als würdige Stoffe hingestellt. Aber der „Jon" des Schuloberhaupts entpuppte sich als ein sehr zahmer Nachfahr von Goethes Iphigenie, in derselben priesterlichen Umwelt, mit denselben Erkennungen getrennter Blutsverwandter, mit demselben Ausgang, ein äußerst regelmäßiges Schauspiel mit allen drei Einheiten und dem Apparat der Antike, doch nach Goethes Muster ohne Chöre, übrigens in engster Beziehung zum gleichnamigen Drama des Euripides — grade des Euripides! —, dessen Motivierung, dessen Ethik wohl hie und da ein wenig nachgebessert wurde, während der eigentliche Verlauf fast unverändert blieb; das metrische Bild ist allerdings bunter als in der „Iphigenie", denn wie hätte sich der Formkünstler Schlegel das Schwelgen in den verschiedenen Maßen griechischer Tragödie versagen können? doch herrscht der Blankvers vor. Der Tatbestand selbst, daß eine Fürstin ihren und Apollons Sohn wiederfindet und ihr jetziger Gatte nicht wie bei Euripides über den Sachverhalt getäuscht wird, sondern sich wie hernach Kleists Amphitryon mit der Rolle eines Nährvaters abfindet, läßt uns und ließ die Zeitgenossen ebenso kalt wie der passive und prädestinierte Held Jon und um ihn herum Kreusa, Xuthus, Phorbas, die Pythia, Apollon trotz all ihrer schönen Reden. Solange der Autor nicht bekannt war, riet man sogar in Jena auf Goethe; alsdann wurde diese akademische Dichtung eines geschmackvollen Gelehrten oder Kritikers folgerichtig zum Gegenstand einer vorwiegend gelehrten Kontroverse und — die Einzelheiten gehören nicht hierher — zum Sprengstoff, der die ältere romantische Schule zerriß, überdies aber zum Ausgangspunkt einer kurzlebigen Tradition des mit einem oder mehreren Tropfen romantischen Öls gesalbten, in der Regel fatalistisch gebundenen Dramas altgriechischer Umwelt oder mindestens altgriechischen

Stils, häufig durch Einführung des Chors feierlich gehoben: hierher gehören Wilhelm v. Schütz (s. S. 508) mit seiner „Niobe“ (1807) und einem gleichzeitigen Gleichen-Drama, der reicher begabte Isak v. Sinclair (1775—1815), ein Freund Hölderlins und Bettinens, mit der imponierenden Trilogie von Anfang, Gipfel und (aufgef. 1806 Weimar) Ende des Cevennenkriegs (1806 bis 07), Johann August Apel (1771—1816), der von einer Trilogie, in welcher jeder Teil einen der drei großen Attiker erneuern sollte, mindestens den aischyleischen (1805) und den euripideischen (1806) vollendete, dann Georg A. Friedrich Ast („Krösus“ 1805), der Österreicher Josef Passy („Thebas“ 1805), Graf Otto Heinrich v. Loeben („Cephalus und Procris“ 1817) — auch zu Kleists „Amphitryon“ führen Fäden und zu Schiller, der es in der „Braut von Messina“ unternahm, den antikisierenden Flügel der Romantik auf dessen eigenem Felde zu schlagen.

Die Uraufführung von Friedrich Schlegels „Alarcos“ (geschr. 1801, gedr. 02) am 29. V. 1802 gestaltete sich zum größten Skandal, den das manierliche weimarische Hoftheater in den siebenundzwanzig Jahren der Goetheschen Direktion und vielleicht während seines ganzen Bestandes erlebt hat; die Einzelheiten sind bis zum Überdruß oft erzählt worden. Gewiß gebührte der ersten Première eines richtiggehenden romantischen Stücks ein nicht alltäglicher Empfang, der Widerspruch ging aber merkwürdigerweise nicht von der ältern, sondern von der jüngern Generation aus, die das große Sterben im letzten Akt auslachte und auspfiff, nachdem sie sich vorher bei den fremdartigen Lyrismen gelangweilt hatte. „Alarcos“ ist heute so völlig vergessen, daß der spanischen Romanzen entstammende, u. a. von Lope, von deutschen Wandertruppen der Barockzeit, noch 1798 von Tiecks Lehrer Rambach dramatisierte Stoff kurz erzählt werden muß. Graf Alarcos hat sich, wiewohl er der Infantin Solisa die Ehe versprochen, mit Clara vermählt; typisch spanischer Konflikt zwischen Gatten- und Vasallentreue, zwischen Wortbruch hier oder dort. Er entschließt sich, Clara zu töten, sie lädt alle Schuldigen (vgl. S. 87) vor Gottes Gericht und fällt von Alarcos' Hand (Schlegel schickt noch einen Selbstmordversuch voran), worauf unverzüglich Solisa, der König, der Graf zugrunde gehn — der letztere bei Schlegel durch eigene Hand durch dieselbe Waffe, mit der er Clara getötet. Also ein richtiges Mantel- und Degenstück, allerdings mit einer von vornherein als unwahrscheinlich, ja als ungeheuerlich wirkenden Problemstellung, die Gestalten so flach und bombastisch wie nur in einer Haupt- und Staatsaktion: dazu die kaum ernst zu nehmenden seltsamen Hiobsposten über die verschiedenen Katastrophen, ein völlig stilloses Durcheinander antiker, romanischer und sonstiger Verse und Strophen,

wie eine in Unordnung geratene Beispielsammlung einer Schulmetrik — das alles erklärt wohl zur Genüge die Lachsalven der jenaischen Studenten, ob diese gleich an und für sich gewiß der neuen Schule, zu der nicht wenige ihrer Lehrer zählten, günstig gesinnt waren. Schließlich kann man den „Alarcos" ruhig als Kunstwerk preisgeben, ihm bleibt doch, eben durch das Aufsehen jenes weimarischen Abends, eine wichtige Funktion in der Geschichte der spanischen Tradition hierzuland (vgl. S. 493), des Schicksals- und des romantischen Dramas überhaupt. Goethe und die ihm nahestanden, sogar Schiller, nahmen das Drama durchaus ernst, und Goethe bot seinen ganzen ministeriellen Einfluß auf, um wenigstens in Weimar ungünstige Kritiken mundtot zu machen; solche Mobilisierung der Staatsgewalt auf ästhetischem Gebiet ließ ihm die Partei des „Freimütigen" in Berlin nicht durchgehen, und die „Expektorationen" (1803), eine Farce, deren Autorschaft Kotzebue, was wenig besagen will, hartnäckig leugnete, rächten sich etwas verspätet für die Unbilden der „Ehrenpforte" durch sackgroben Hohn an den Romantikern und über sie hinweg an ihrem großmächtigen Protektor. Den „Expektorationen" antworteten im Stil Tieckscher Ironie „Freimütigkeiten" (1803), das nächste Jahr trat Julius v. Voß (vgl. S. 598) mit einer Travestie des „Alarcos" hervor, dann verliefen sich die Wasser, denn seit 1804, seit dem Erscheinen des „Kaisers Oktavianus", kam dem „Alarcos" repräsentative Geltung für die Romantik weder bei Freunden noch Feinden mehr zu. Immerhin griffen noch spätere Satiren ab und zu auf ihn zurück und während des ersten Jahrhunderts erwuchs ihm eine kleine Nachkommenschaft, kenntlich an unbestimmt romanischem Milieu, verhältnismäßig geringem Umfang, buntscheckiger Metrik und theoretischer Bühnenfähigkeit, so „Egidio und Isabelle" (1807, in Rostorfs „Dichtergarten") von Tiecks Schwester Sophie Bernhardi (1775—1833), ein absurd sentimental-verliebtes, die Parodie Alois Schreibers (in der „Comoedia Divina" 1808) herausforderndes Romantikum, dem Märchendramen nach Gozzis Art vorangingen und ein verspätetes Mantel- und Degenstück „Donna Laura" (aufgef. Berlin 1821) folgte. Dann vor allem der durch einen Seitenhieb in Goethes elftem Sonett geadelte „Lacrimas" des Berliners Wilhelm v. Schütz (1778—1847), der nachmals durch so verschiedene Dinge wie die Übersetzung der Memoiren Casanovas und seinen Übertritt zum Katholizismus Aufsehen erregte. Die Frühromantiker, Fichte z. B. und Bernhardi, hielten unbegreiflich große Stücke auf den hilflos mit Technik, Metrik und Sprache ringenden Dilettanten, offenbar empfand man das verliebte Kreuz und Quer zwischen Spanien und maurischem Afrika als ebenbürtiges sonniges Seitenstück zum finstern „Alarcos", und Wilhelm Schlegel pries die langweilige metrische Musterkarte weit über Gebühr:

In jugendlicher Frühlingspracht verborgen
Hegt sie des fernen Himmelsstrichs Arome.
Hier duft'ges Abendland, dort glühender Morgen;
Dazwischen hauchen Lüft' und Meere fluten
Hin und zurück mit linder Sehnsucht Strome.

Romantisches Buchdrama

Wenn das Theater, wie es um die Jahrhundertwende war, dem „Jon" einen zurückhaltenden Achtungs-, dem „Alarcos" einen lärmenden Mißerfolg eintrug und die Gefolgschaft dieser beiden überhaupt kaum zu Worte kommen ließ, so wollte das eigentliche, unentwegte romantische Drama von der Bühne überhaupt nichts wissen: kurz vor jenen weimarischen Uraufführungen hatte es unter den Händen seines Schöpfers Tieck eine neue Gestalt angenommen, die von vornherein der Bühne ebenso entschieden absagte wie das schrankenlose Spiel ironischen Witzes in „Kater" oder „Zerbino". Nichts mehr allerdings von jenen Harlekinssprüngen aus einer Welt in die andere und die dritte und zurück; das romantische Buch- oder Großdrama ist nicht skeptisch, sondern gläubig eingestellt, verharrt im allgemeinen auf einer und derselben Ebene, läßt einen Zweifel an der poetischen Realität seiner Begebenheiten und Gestalten, seien sie noch so wunderbar, gar nicht aufkommen. Die Gegenwart, in den ironischen Stücken als Folie der Poesie unentbehrlich, ist nun ausgeschaltet, wie könnte sonst „wundervolle Märchenwelt" in der alten Pracht aufsteigen? In dem ohnehin geräumigen Gefäß shakespearisierender Historien nach Art des „Götz" strömt nun die breite Epik des Volksbuches mit der beredsamen Lyrik Calderons zusammen; kein Wunder, wenn aus der Mischung eine dramatische Form hervorgeht, die das Theater mit seinen unabweislichen Forderungen tief unter sich zurückläßt.

Schon im Titel des Erstlings dieser Reihe, des Trauerspiels „Leben und Tod der heiligen Genoveva" (geschr. 1799, gedr. 1800) verrät sich die epische Orientierung des neuen Stils, für welche Shakespeares „Pericles" und „Wintermärchen" Vorbilder boten. Der Strom des Dramas weitet sich zum See, der Konflikt zur Biographie, die im Fall Genovevas über den Tod hinaus noch die Himmelfahrt einbegreift und nach Shakespeares Muster unbedenklich Vor-, Nachgeschichte und zeitliche Hiate (z. B. das siebenjährige Waldleben der Pfalzgräfin) durch Erzählungen einer außerhalb der Handlung stehenden Gestalt, hier des heiligen Bonifacius, ergänzt. 28 Schauplätze, 8 Jahre, 61 Szenen, deren viele nur als Staffage des großen Gemäldes dienen, gar nicht zur Sache gehören; Gestalten tauchen auf und verschwinden wieder, ohne eine dramatische Spur zu hinterlassen; wie schon im „Blaubart" Sackgassen zielloser

Nebenhandlungen; außer der christlichen Welt eine vom Standpunkt der Ökonomie oder Perspektive ganz überflüssige maurische breit ausgemalt, wie gleich nachher im „Lacrimas" und von Tieck selbst im „Oktavianus". War all dies ein Symptom mangelnder Kraft oder geistigen Überreichtums? Schon die Zeitgenossen stritten darüber. Bald war es Calderon, bald Friedrich Schlegel, dem man die Schuld gab, Tieck zu jener „auseinanderfließenden Art der Dramen" veranlaßt zu haben. Gewiß zeigt sich hier, also schon vor dem „Alarcos", spanischer Einfluß (vgl. S. 490 ff.), aber nicht in dieser Formlosigkeit oder neuen Form, von der das äußerst bühnengerechte pyrenäische Drama nichts weiß, sondern in Äußerlichkeiten der Metrik und in der intensiv christlichen, ja katholischen Durchleuchtung des alten Volksbuchs. Maler Müller, der glückliche Finder des Stoffs (vgl. S. 407), hatte ihn von der kraftgenialen Seite angegangen, etwa wie Goethe den Faust; Tieck, von Müller unmittelbar angeregt und in allerdings unwesentlichen Einzelheiten (vgl. S. 525) beeinflußt, bevölkerte sein Drama mit weichen, passiven Gestalten, ließ über ihnen christlichen Fatalismus walten, feierte Genoveva als Märtyrerin und (vermeinte) Kirchenheilige und so belebte ein Berliner Protestant längst vergessene Traditionen des Mittelalters und Barocks. Hebbel grollte um die Jahrhundertmitte, Tiecks Genoveva sei nichts als eine Spielerei und er, Hebbel, habe an diesem Stoff eine andere Aufgabe zu lösen als vor dem Altar des Christentums ein paar künstliche Blumen niederzulegen, aber wie anders klang eines Zeitgenossen, des älteren Schlegel Urteil!

Du, in der Dichterbildung reicher Blüte,
Bringst uns verwandelt wieder jene Zeiten,
Wo Adam auf der Bühn' erschien und Eva,

Ja, Dank sei deinem kindlichen Gemüte,
Heiligst die Kunst, verschönerst Heiligkeiten
Und machst zum Lied das Leid der Genoveva.

Wie stark die Genoveva dadurch wirkte, daß sie dem Drama diese alte oder neue Welt förmlich wieder entdeckte, bekunden sofort Schillers Maria und Johanna, Werners Anfänge, überhaupt die große katholische Welle in der Kunst, der bildenden wie der Dichtkunst des nächsten Jahrzehnts. Im besonderen erfüllte „Genoveva" das alte Ritterdrama, dessen äußeren Apparat sie beibehielt, mit jener religiösen Wärme, die Werner hernach zur Siedehitze steigerte, Fouqué zur behaglichen Zimmertemperatur milderte. Besonders deutlich läßt sich bei „Genovevas" Nachkommen der spanische Einfluß an einem äußeren Kennzeichen wahrnehmen: am stimmungsgemäßen oder auch ganz willkürlichen Wechsel zwischen Prosa und Vers, vielmehr Versen aller Art, insbesondere romanischer Herkunft. Wie weit hier das altgriechische Drama, wie weit hier die Oper mit ins Spiel kommt, steht dahin; und von den be-

scheidenen Versuchen des alten Rebhun (vgl. S. 69) und anderer Schuldramatiker hat Tieck damals schwerlich gewußt. Unmittelbare Voraussetzungen sind gewiß für den Wechsel von Vers und Prosa die Elisabethaner, für den Wechsel von Metren untereinander, lyrischer mit eigentlich dramatischen, des Reims mit der Assonanz, für die Einführung des sich in unserer Sprache als trochäischen Vierfüßler darstellenden Verses natürlich die Spanier. In der „Genoveva" geht es noch verhältnismäßig harmlos zu: Blankvers und Prosa bilden gewissermaßen die Grundfarben, von denen sich gereimte Jamben und Trochäen, Stanzen, Sonette, Terzinen und freie Rhythmen wirkungsvoll abheben, im „Oktavianus" aber gesellen sich diesen noch Knittel- und Nibelungenvers, Titurelstrophe, assonierende spanische Trochäen, Dezime, Kanzone, Terzine, Glosse, ein Massenaufgebot der Metrik, das, wie leicht zu denken, seine Wirkung verfehlt, daher dann Tieck im letzten Großdrama zu Shakespeares bescheidenen Mitteln, Blankvers plus Prosa, zurückkehrt. Hier ist nicht der Ort, die ästhetischen Vor- und Nachteile solcher Sprachgestaltung zu erwägen, wohl aber für den Hinweis auf den kaum übersehbaren Einfluß dieser metrischen Emanzipation des Dramas, deren Spuren sich nicht bloß bei den Romantikern von Beruf, sondern auch bei den Klassikern, in der „Jungfrau" z. B., in der „Pandora", in späten Schichten des ersten Teils und allenthalben im zweiten des Faust finden.

Das Lustspiel „Kaiser Oktavianus" (geschr. 1801—02, gedr. 04) hat Tieck noch 1828, als er, der Romantik schon halb oder ganz entwachsen, seine Schriften sammelte, allen anderen wie ein Programm vorangestellt, weil dieses Gedicht „meine Absicht in der Poesie am deutlichsten ausspricht", und jedenfalls erschien dies Werk der von 1804 heranwachsenden Generation als ein künstlerisches Evangelium, wie früheren Geschlechtern Messias, Emilia, Werther. Denn im Oktavian noch weit mehr als in Genoveva fand man Verheißungen der neuen Schule verwirklicht, erfüllten sich die Forderungen, die neben- und unabhängig voneinander Tieck und Wilhelm Schlegel in kleinen Hans Sachsischen Dramen („Der neue Herkules am Scheidewege" — „Ein schön kurzweilig Fastnachtsspiel vom alten und neuen Jahrhundert") zu Anfang dieses neuen Jahrhunderts aufgestellt hatten. Christen- und Rittertum gaben den Stoff her, Glaube und Liebe beseelten ihn, allenthalben wirkte das Wunder, die Dichtung bot sämtliche Form- und Sprachmittel der neuen Schule auf, dehnte die alte epische Überlieferung lyrisch aus, statt sie dramatisch zu konzentrieren, und nahm riesige Dimensionen an, denen gegenüber die Zweiteilung in eine aktlos fortlaufende Historie und ein fünfaktiges Drama wenig besagen will. Kurz: inhaltlich und ästhetisch durch und durch ein Kind der Romantik, die denn auch füglich den Weg in diese Traumwelt wies; denn

ein umfänglicher Prolog, alle Zauber der Polymetrik entfaltend, tief in Lieblingsstimmungen Tiecks, erst Waldweben, dann Mondnacht getaucht und mit Rittern, Schäfern, Liebespaaren und Philistern staffiert, machte die Leser zu Zeugen einer Dichterweihe, bei der der Poet nicht etwa wie Goethe aus der Hand der Wahrheit den aus Morgenduft und Sonnenklarheit gewebten Schleier der Dichtung empfing, sondern von seiner Schutzfrau „Romanze" (will sagen: der romantischen Poesie) eingeführt wurde in die „mondbeglänzte Zaubernacht, die den Sinn gefangen hält". Diese „Romanze" — auch die Maler jener Zeit gefielen sich in solchen Allegorien — ist nach Tiecks Mythologie eine Enkelin der Venus, eine Tochter der Liebe und des Glaubens, bei denen Tapferkeit und Scherz gewissermaßen Pagendienste versehen; der Scherz, den man eigentlich in so vornehmer Umgebung nicht erwartet, ist schon deshalb vonnöten, weil das alte Volksbuch, dem Tieck getreulich folgt, zwar von einer tragischen Verwicklung ausgeht (wie Genoveva wird Kaiserin Felicitas unschuldig des Ehebruchs angeklagt), aber schließlich alles zum Guten wendet und auf dem Weg dahin mit komischen Episoden nicht kargt. Ja Wilhelm Schlegels preisendes Urteil legte den Hauptakzent auf die heiteren Szenen, in denen Spießbürger und Bauernlümmel dem Idealismus der Fürsten und Ritter zur Folie dienen. Eine verwirrend bunte, eine Welt, die den Anschein der Totalität erweckt, vom Kaiser bis zum Rüpel reicht und das (nach einer romantischen Lieblingsidee) im Christentum geeinte mittelalterliche Europa wie in der „Genoveva" noch durch einen abenteuerlichen Orient ergänzt. Zusammengehalten wird das Gewimmel dieses Universums erstlich durch die anmutige Gestalt der „Romanze", die wie Bonifacius (vgl. S. 509) ab und zu den epischen Zusammenhang herstellt, wenn es sich um große Zeiträume oder um handgreifliche Wunder, die sich selbst Tiecks nachgiebiger Technik entziehen, handelt. Ferner hat Tieck dem Lustspiel mit Berufung auf Calderon außer der unmittelbaren noch eine symbolische Bedeutung gegeben. Daß diese Symbolik nicht eben durchsichtig ist, erhöht ihren Reiz: so soll durch die Kaiserin die Poesie (oder der Glaube?), durch die heidnische Prinzessin Marzebille die Liebe versinnbildlicht werden, und durch das ganze Drama hin spielen Lilie und Rose, jenen Begriffen und Frauen zugeordnet, eine leitmotivische Rolle, deren Mystik Werner in seinem Lutherdrama an Karfunkel und Hyazinth, in der „Wanda" an Stern und Blume abermals ausgewertet hat.

Auch das letzte große Drama Tiecks, sein letztes überhaupt, holt seinen Stoff aus der unerschöpflichen Vorratskammer des deutschen Volksbuchs. Die Geschichte von Fortunat, seinem Glücksäckel und Wunschhütlein und den Erben dieser verhängnisvollen Schätze gehört, obwohl oder gerade weil sie dramatischer Formung mit Händen und Füßen widerstrebt, zu den Lieblingen wie

des frühen 17. so des beginnenden 19. Jahrhunderts: Matthäus v. Collin (zwischen 1801 und 1808), Chamisso (1806), als Dramatiker in Fouqués Nähe zu suchen, vor allem der Wiener Vormärz bis auf Raimund und Bauernfeld haben sich an den Abenteuern jenes willenlosen Glückskinds par excellence oder seiner ungleichen Söhne dramatisch versucht. Tieck schließt sich dem Volksbuch so gewissenhaft an wie Shakespeare den englischen Chronisten des Rosenkriegs; so gibt er auch nichts vom überlieferten Stoff preis, und daher drängt ihn die Fülle der Begebenheiten, die Geschichte zweier Generationen abermals zum Doppeldrama. Auch hier eine Fülle von Schauplätzen und anekdotischen Ereignissen, zumal im ersten Teil, den nichts zusammenhält als eben Fortunats Biographie, denn die Idee, die Tieck den bunten Geschehnissen aus dem Leben Fortunats und seiner Söhne, der Pechvögel Ampedo und Andolosia unterlegt, die Idee, daß sich Verdienst und Glück verketten, daß schließlich jedem schon hienieden sein Recht wird, daß das Schicksal des Menschen in seinem Charakter zu suchen sei und die Macht des Zufalls nicht über belanglose Episoden hinausreiche — dieser gegen das mittlerweile emporgekommene Schicksalsdrama der Werner und Müllner protestierende Gedanke wird vom Drama selbst Lügen gestraft, das den leichtsinnigen Fortunat mit Schätzen und Würden überschüttet, weil er dazu prädestiniert ist, und sein getreues Ebenbild Andolosia in namenlosem Elend endigen läßt. Freilich verficht ein witziger Prolog (im ersten Druck dem zweiten, im zweiten Druck dem ersten Teil vorangestellt), wo Fortuna und ihr Bedienter Zufall sich gegen die Anklagen einer ganzen Menschheit mit Erfolg verteidigen, jene antifatalistische Weltanschauung mit Eifer und Geschick, aber die von Tieck selbst gerufenen Schicksalsgeister vermochte er nicht zu bannen, und der in Summa zweimal gedruckte und kaum beachtete „Fortunat" hat den Siegeslauf der Schicksalstragödie, der noch erst zu Grillparzer und Houwald führen sollte, wahrlich nicht aufgehalten. Wie in Sachen des Fatalismus, so lenkt „Fortunat" auch sonst ein: an Stelle der metrischen Buntscheckigkeit Genovevas und Oktavians tritt der einfache Shakespearesche oder Jonsonsche Wechsel von Blankvers und Prosa, und auch sonst mahnt der Stil vielmehr an den elisabethanischen als an den des spanischen Barocks, ja niemals ist Tieck dem leidenschaftlichen Pathos seines geliebten William so nahe gekommen als in den gewaltigen Mono- und Dialogen bei der endgültigen Katastrophe Andolosias. Im Zeichen Shakespeares beginnt der glückliche Finder, Erfinder, Anreger, auf den fast sämtliche Formen und Spielarten romantischen Dramas zurückgehen — im Zeichen Shakespeares beschließt der große Kenner und Kritiker der Bühne sein bühnenfremdes dramatisches Lebenswerk.

Nicht viele sind es, von Namhaften nur drei, die ihm alsbald auf den Weg des großzügigen, weitschichtigen, lyrisch-epischen Buchdramas folgen, die märkischen Junker Fouqué und Arnim und, diesem durch einige Jahre gemeinsamen Lebens und Strebens eng verbunden, der halbwelsche Brentano. In den 15 Jahren zwischen Genoveva und Fortunat vollzieht sich ihre, wie auch Kleists und Werners dramatische Entwicklung; das Wenige, was Arnim, das Viele, was Fouqué dann nachträgt, ist eben nur Nachtrag. Der betriebsamste, in der „sündhaften" Leichtigkeit seines Schaffens und Versifizierens Tieck ähnlichste ist Friedrich Freiherr de la Motte Fouqué (1777—1843), der mit einem halben Hundert dramatischer Dichtungen alle Möglichkeiten der Romantik erschöpft — von mächtigen Trilogien („Der Held des Nordens", „Helgi") und halbepischen Ungeheuern („Hermann") über bühnengerechte und gleichwohl bühnenfremde Theaterstücke geschichtlichen, mythischen, phantastischen Inhalts zu harmlosen Einaktern. Und bei allen Meistern der Vergangenheit, zu denen ihn das Leben oder sein Mentor A. W. Schlegel in die Schule schickt, lernt er ehrfürchtig: bei Schiller, bei den Spaniern, bei Aischylos, bei Shakespeare — und gleich den anderen Romantikern gelangt er nur ganz selten und dann nur zu kurzem Besuch auf die Bühne („Eginhard und Emma", Bamberg 1814; dann in Berlin: „Die Heimkehr des großen Kurfürsten" und „Tassilo" 1815, die veroperte „Undine" 1816). Wenn wir, nicht ohne Mühe und mit geringem Genuß, uns durch Fouqués Werk von den „Dramatischen Spielen" (1804) des pseudonymen Pellegrin bis zum „Jarl der Orkneyinseln" (1829) durchgearbeitet haben und aufatmend Rückschau halten, so erscheint uns die Persönlichkeit des Dichters, nicht etwa an jenen Meistern, sondern, wie billig, an seinen gesinnungsverwandten und mitstrebenden Zeitgenossen gemessen, mittlere Höhe kaum zu erreichen, geschweige zu überragen: wie schwach neben seinem Freunde Kleist, wie kalt neben Werner, wie nüchtern neben Arnim und Brentano, selbst neben Öhlenschläger, wie untief neben ihnen allen; auch gering dünkt uns selbst sein Hauptverdienst, für die Romantik und ihre Nachwelt das seit Sachs, Weise, J. E. Schlegel verschollene ungeheure Reich nordgermanischer Mythe, Sage, Geschichte neuentdeckt oder mindestens (auf A. W. Schlegels Geheiß) dramatisch erobert zu haben, wenn man die Ergebnisse dieses Feldzuges mustert. Zur Zeit der Befreiungskriege urteilte man freilich anders, da war der liebenswürdige Sänger, der ritterlich zu Felde zog, der Mann des Tages und ganz offenbar über Goethe, über Tieck hinaus der oberste deutsche Dichter, nicht nur dank dem vielbewunderten Roman vom Zauberring (1813), sondern gerade auch als Dramatiker, an dessen „Alboin" (auch 1813) Franz Horn, ein einflußreicher Kritiker gemäßigt romantischer Observanz, bewies, Fouqué sei der größte Dramatiker des (doch kaum erst be-

gonnenen) 19. Jahrhunderts! Aber über diesen selben „Albein", den man heute aus dem Staub weniger Bibliotheken ausgraben muß, urteilte Grillparzer — und dies Verdikt trifft Fouqués gesamte Dramatik —: dies Trauerspiel wirke nur durch den Stoff, eigentlich künstlerische Arbeit sei gar nicht geleistet, das Publikum nehme die stofflichen für ästhetische Wirkungen, und er weissagte, Fouqués Name werde noch vor Fouqués Leben aufhören — eine Prophezeiung, die sich an dem alternden Skalden oder Troubadour auf das grausamste erfüllt hat. Denn wie schnell ist selbst die Jugend seiner seltsamen „Norderhelden" müde geworden, dieser lebensunfähigen Kreuzung germanischen Reckentums und ritterlicher, eigentlich französischer Courtoisie und Galanterie, sehen doch diese Alf und Hildegast und Hermann und Helgi und Harald einander zum Verwechseln ähnlich, alle wie sein Sigurd „stark, tapfer, bieder, freundlich milden Sinns", alle eigentlich seelenlos, alle in einer vagen Ritterwelt angesiedelt, wie sie schon der Sturm und Drang und nach ihm Tieck eingerichtet hatte, in einer Ritterwelt, deren elementarste Voraussetzungen den von Fouqué etwa aus der Edda, aus den isländischen Sögur, aus Saxo Grammaticus, aus der Zeit Karls des Großen geschöpften Gestalten und Begebenheiten durchaus widerstreiten. Überhaupt war es Fouqués Verhängnis, Unvereinbares vereinbaren zu wollen: alles sollte unter einen Hut kommen, heidnisches Heldentum z. B. und christliche Ethik, die rauhe Vorzeit der Asen, Cherusker, Langobarden, Franken, Skandinavier und die Umgangsformen der guten Gesellschaft oder gar des gemütlichen Bürgerhauses, und wenn er wieder und wieder den überlieferten mächtigen Hergängen aus altgermanischer Umwelt die tragische Spitze abschliff, wenn die Konflikte seiner Helden gewöhnlich durch eine Versöhnung knapp vor oder in Walhalla ausgetragen wurden, wenn er aus Karl dem Großen einen Ifflandischen Hausvater und (in „Baldur dem Guten") aus den „Asahelden" und „Asafrauen" gleichgültig flache Biederleute machte, wenn er den Dialog seiner Götter, Könige und Helden mit Wörtern wie hold, wacker, traut und seinem Liebling „lieb" überschwemmte und die großartige Naivität der Quellen nur durch Trivialität und Schlimmeres zu ersetzen vermochte, so erklärt sich sehr leicht der Überdruß, den das heranwachsende jungdeutsche Geschlecht von den Dichtungen auf den Dichter, von dem Dichter auf seinen Stoffkreis übertrug.

Am freiesten von all diesen Gebrechen bleibt sein berühmter „Held des Nordens" in 3 Teilen, „Sigurd der Schlangentöter" (1808), „Sigurds Rache" und „Aslauga" (1810): von einer spießbürgerlichen Reimerei Hans Sachsens (vgl. S. 79) abgesehen, das älteste Nibelungendrama und demnach schon rein stofflich ein großes literarisches Ereignis; als solches wurde zumal der erste Teil empfunden, so reich auch sonst die dramatische Ausbeute seines Geburts-

jahres war. Ehrgeiz des Dichters war es gewesen, dem deutschen Volk ein Aischylos zu werden, aber nicht durch Dramatisierung griechischer Sage nach dem Muster des „Ion“ und seiner Nachtreter, sondern als Neudichter deutscher oder, was ihm gleichviel galt, nordgermanischer Sage; Schlegel und andere Kirchenväter der Germanistik wiesen ihm die Wege zu den deutschen wie zu den nordischen Quellen, unter welchen eine abgeleitete, des Isländers Torfäus Historia rerum Norvegicarum (1711) die Hauptrolle spielte. Seltsam, daß Fouqué der rauheren, urtümlicheren Fassung des Stoffs den Vorzug gab, wohl auf Rat der Fachleute; sobald einmal die Entscheidung gefallen war, verstattete er dem Nibelungenlied, dem Hürnen Seifried und eigener Erfindung nur sehr wenig Einfluß auf den Tatbestand seiner Trilogie, die vielmehr der nordischen Gestalt der Volsungen- und Niflungensage so genau folgte wie etwa Tieck den Volksbüchern von Oktavian und Fortunat. Der erste Teil von Fouqués Dichtung entspricht stofflich den beiden ersten Hebbels, den beiden letzten Wagners; „Sigurds Rache“ ist die unmittelbar nach Torfäus, mittelbar nach der Lieder-Edda dargestellte Rache nicht Sigurds, sondern für Sigurd, vollstreckt durch Atli gegen den Willen Gudrunens, der nordischen Entsprechung unsrer Kriemhild; dann, nachdem sich alle Schicksalssprüche, Träume, Weissagungen durch ein allgemeines Blutbad auf Atlis Burg erfüllt haben (denn auch hier ist alles prädestiniert), verengt sich das Bett des epischen Dramas, indem der dritte Teil mit Benützung der Ragnarsaga (deren märchenhafte Motive merkwürdigerweise schon 1804 in Arnims verrücktem „Heldenlied von Hermann“ begegnen) Aslauga, eine Tochter Sigurds und Brynhildurs, gleich einem Aschenbrödel aus schnöder Knechtschaft hervor auf den Thron holt; ein neues, fluchbefreites Geschlecht wächst heran, und gewiß entspricht solch ein Abschluß dem freundlichen Sinn Fouqués mehr als der bei seinen Nachfolgern immer wiederkehrende katastrophale. An der begeisterten Aufnahme durch die beiden Schlegel, Hoffmann, den alten Hainbündler Fritz Stolberg, Schleiermacher, Rahel, Chamisso, Theodor Körner, vor allem an einer glänzenden Besprechung Jean Pauls hatte gewiß der Stoff in seiner Neuheit und Gewalt den Löwenanteil, aber auch die innerpolitische Lage, die Zeit der „tiefsten Erniedrigung“ Deutschlands, die das Sigurddrama ebenso scharf zu einem Politikum stempelte, wie die dem Schlangentöter gleichzeitigen Wiener Vorlesungen Schlegels; und Fouqué selbst stand hier, zumal im Ausklang des zweiten und des dritten Teiles, doch dann und wann auf der Höhe seines Stoffs, der sich nun einmal nicht völlig verrittern und verzärteln ließ, im Gegenteil auf den gutmütigen Sänger zeitweilig wie eine Landgrafenschmiede wirkte. Für Raupach, Hebbel, Geibel und die Nibelungendichter in deren Gefolge bedeutet der „Held des Nordens“ nichts, mancherlei für den

Dichter des „Goldenen Vließes", viel für Wagners Tetralogie, schon dadurch, daß Fouqué in seinem Hauptwerk (und hernach noch in „Alf und Yngwi" 1813, in „Baldur dem Guten" und „Helgi" 1818) für lyrische und sonst durch Affekt aus seinen harten Blankversen herausgehobene Stellen die altgermanische Alliteration, wie sie ihm in den altnordischen Quellen entgegenklang, anwendete, soviel ich sehe zum erstenmal in neuerem Deutsch und ohne vor Wagner nennnenswerte Nachfolge zu finden; fast zur selben Zeit wurde dasselbe metrische Prinzip zugleich mit der eddischen und der Saga-Umwelt von den skandinavischen Romantikern neu entdeckt. Also wieder eine Saite mehr auf der dramatischen Lyra: eine Saite, die Fouqué wohl selbst gespannt hatte, doch nicht recht zum Schwingen bringen konnte; so gut er mit Reimen und Assonanzen und sonstigem Werkzeug der Romantik umzugehen wußte, die innere Musik des Stabreims erschloß sich erst einige Jahrzehnte später seinem großen Erben. Aber bisweilen kommt sein Tonfall und der durch die Stäbe bedingte Sprechstil doch der Tetralogie ziemlich nahe; hören wir den Gesang der Nornen, wie sie die auf Hindarfiall schlafende Brynhildur umwandeln.

Werdandi

So liegt sie, träumend von Siegen nur,
Sieht nicht zum Kampfesgericht mehr auf,
Und draußen lodert die Lohe wild;
Lodert im Rund allstund ums Schloß her,
Verschließt mit wallendem Schein den Eingang,
Die glühnde Bahn kommt keiner heran.

Skuld

Doch wagen wird's einer. Heran die Bahn
Wird reiten ein Degen frei und frank
Durch drohend flackernde Flammen her.
Rasch treibt er zum Trab den Roßhuf an,
Tritt prachtvoll ein, Brynhildur wacht,
Denkt günstiger Hochzeit süßem Geschenk.

Werdandi

Schon vor des leuchtenden Schlosses Tor,
Schnell durch des Feuers Wirbel zur Burg
Kommt er, der kecke. Was frommt ihm jetzt
Kühnlicher Reitkunst schneller Preis?
Er steigt der Treppe Stein herauf,
Stark hallt sein Harnisch durch das Gebäu.

Alle Drei

Dreht um uns, Schwestern, des Nebels Dunst;
Dicht einhüllend den ernsten Nordschein,
Horch', Ahnung, bang um der Nornen Bahn!
Rauschen uns hören, ergraun darob,
Kann dir, o blindes Erdkind, zum Los,
Lichthell Schaun ziemt richtenden Göttern.

(Sie verschwinden.)

Wenn die Romantik durch Fouqué, der ein unleugbares Talent durch Raubbau erschöpfte und als Tragiker überhaupt „fehl am Ort“ war, letzten Endes nicht verherrlicht, sondern in Mißkredit gebracht wurde, so hatte sie bei den Dramen Achims v. Arnim (1781—1831) solch einen Rückschlag des öffentlichen Urteils nicht zu befürchten, da die Werke dieses „träumenden Giganten“ überhaupt ganz unbeachtet blieben — worüber er selbst und nachmals so verschiedene Leute wie Geibel, Hebbel, Scherer klagten oder staunten. Bis in unsere Zeit, da doch allmonatlich irgendein Romantiker entdeckt oder wiederentdeckt wird, steht seine große Gestalt im Schatten, ist ein erheblicher Teil seines Lebenswerks — man sollte es kaum glauben — nicht über den Erstdruck hinausgekommen; daß das gute Dutzend seiner Dramen, verschwindende Ausnahmen („Die Vertreibung der Spanier aus Wesel“, Breslau 1815; „Die Gleichen“, irgendwann in Regensburg) abgerechnet, der Bühne fernblieb, ist freilich allgemein romantisches Schicksal. Und hier traf es einen Romantiker reinsten Wassers, einen Poeten, dessen Kunstgesetz darin bestand, gar keines anzuerkennen, und der sich so unabhängig von Mustern und Meistern, auch von den der Romantik erlaubten und anbefohlenen, erhielt wie kein anderer neben ihm. Aber dieser nach außen hin göttlich Freie war minder Herr als williger Knecht einer tropisch wuchernden Phantasie, deren Träumen und Halluzinationen allerdings zu Zeiten schwerfälliger Humor und „scharfer Blick, die Welt zu schauen“ entgegenwirkte. Auf solchem schwankenden Boden erwuchs der Zauberwald oder Irrgarten seiner Epik, erhoben sich die abenteuerlichen Pagodenbauten seiner Dramen: „Heldenlied von Hermann und seinen Kindern“ und „Das Sängerfest auf Wartburg“, beide in „Ariels Offenbarungen“ (1804) — „Halle und Jerusalem“ (1811) — „Der Auerhahn“, „Das Frühlingsfest“, „Mißverständnisse“, „Die Vertreibung der Spanier aus Wesel im Jahre 1629“, „Die Appelmänner“, alles in der „Schaubühne“ (1813) — „Die Gleichen“ (1819) — „Marino Caboga“ (1826), endlich aus dem Nachlaß „Die Kapitulation von Oggersheim“ (1839), „Der echte und der falsche Waldemar“, „Glinde, Bürgermeister von Stettin“, „Der Stralauer Fischzug“ (alle drei 1846), das Jambendrama „Markgraf Karl Philipp von Brandenburg“ (1848); dazu kleine dramatische Einlagen im großen „Dolores“-Roman (1809), freie Bearbeitungen eines Stücks der englischen Komödianten (vgl. S. 183) und anderer alter Motive. Und wollten wir recht pedantisch sein, so müßten wir diesem Reigen auch ein, vielleicht das Hauptwerk Arnims, die „Päpstin Johanna“ (geschr. bis 1813, gedr. 46), deren Gegenstand an die Frühzeit unseres weltlichen Dramas (vgl. S. 32) mahnt, eingliedern, weil in der breit dahinflutenden Epik der wunderlich-großartigen Dichtung endlose Mono- und Dialoge nicht selten scheindramatische

Inseln bilden. Doch geht es nicht an, die „Päpstin" von den beiden andern Kulturromanen, den Kronenwächtern und der Dolores, zu trennen.

Grobstofflich finden die Arnimschen Dramen allerdings zum Teil Anschluß an andere romantische Gruppen. Das phantastische Germanentum in „Hermann und seinen Kindern" — nicht der Cherusker übrigens ist gemeint, sondern ein später Nachfahr des Helden — bereitet auf Fouqué vor, Arnims „Waldemar" (geschr. 1805/6) wiederum auf Fouqué, der 1811 diesen brandenburgischen Demetrius oder Sebastian sentimental dramatisierte; in „Markgraf Karl Philipp", wo der Prinz von Homburg als visionärer und telepathischer Vertrauter des Helden auftritt, berührt sich Arnim mit Kleist und abermals mit Fouqué („Die Heimkehr des großen Kurfürsten"); die beiden humoristischen Stücke aus dem dreißigjährigen Krieg, wo einmal Wesel, das anderemal Oggersheim durch einen schlichten Mann gerettet wird, laufen politisch der „Hermannsschlacht" parallel; das „Sängerfest auf Wartburg" hat zwar nicht das geringste mit dem berühmten Thema von Hoffmanns Novelle (1819) und Fouqués Drama (1828) zu tun, gehört aber zu den durch Schlegel und Tieck angeregten Satiren für die Romantik, sowie der „Auerhahn" und die „Gleichen" zu den fatalistischen Ritterdramen in der Tradition des „Karl von Berneck", und auch beim „Frühlingsfest", dessen breite Lyrik den Schwanritterstoff mehr verbirgt als gestaltet, kann man, wenn man will, an Tieck denken, der mit seinen Großdramen den Koloß Arnims „Halle und Jerusalem" vorbereitet. Aber über solche literarhistorischen Bindungen hinaus bleibt Arnim immer er selbst, der willkürlichste und launischeste unter den bedeutenden Dramatikern der Deutschen. Er will nicht im üblichen Sinn motivieren, Hergänge von außen oder innen kausal begründen, weil er nicht kann; oder kann er nicht, weil er nicht will? Dramen, „die nach so einem willkürlichen Faden, wie der Kandiszucker ankristallisiert, durchgehen", seien ihm widerwärtig, schreibt er; „ich kann mich erst beruhigen, wenn ich durch die Begebenheit so weit fortgerissen bin, daß ich Gottes Barmherzigkeit anrufen möchte, um mir herauszuhelfen". Diese Barmherzigkeit wird der Leser, mag er sich noch so willig dem Zauber Arnimscher Romantik ergeben, in „Hermann" und „Sängerfest", in „Waldemar" und den „Gleichen" mehr als einmal anrufen müssen. Arnim kann, nach einem Gleichnis in Wolframs Titurel, nicht Fährte halten, schon gar nicht mit der Ehrerbietung Fouqués einer geschichtlichen oder sagenhaften Überlieferung folgen. Daher seine Vorliebe für die obskure Anekdote, die ihm volle Freiheit läßt; vom hundertsten gerät er ins tausendste, so daß man ihm, wie der Advokat in „Oggersheim" dem Schäfer, zurufen möchte: „Kommt doch nicht immer auf Nebensachen!" Da durchkreuzt ein Plan den andern, da scheint jede andere Logik als die des Traums ver-

bannt; wie oft sind seine Gestalten in nichts folgerichtig als in der Unberechenbarkeit, ja in manchem seiner Systeme bewegen sich die Gestirne überhaupt nur in Kometenbahnen. Daß sich die Kinder der Arnimschen Phantasie, nicht etwa bloß die grobkomischen, unablässig verkleiden, Männer als Frauen und umgekehrt, möchte noch hingehen; wie aber, wenn sie plötzlich, wie man einen Handschuh umdreht, ihren Charakter ganz und gar ändern, aus dem Sonnigen z. B. ins Finstere, aus dem Heroischen ins Asketische, aus dem Tragischen ins Possenhafte? Freilich, in Arnims Welt ist kausales Geschehen die Ausnahme und das Wunder die Regel, der sich, wie in Hoffmanns Erzählungen, auch die Gegenwart nicht entziehen darf: eine fatalistische Welt mit Erbflüchen, geisternden Ahnen, gleichsam elektrisch geladenen Requisiten und den üblichen Schicksalsdelikten des Verwandtenmords (Auerhahn) und des Inzests, des vollzogenen (Hermann) und des unbewußt gewollten (Halle, Waldemar). Und daß Tote wieder aufleben, nicht wie Fouqués Helgi in neuen Inkarnationen, sondern wie in Calderons „Andacht zum Kreuz" (deutsch 1803) in ihrer eigenen Individualität, völlig ad personam, das ist geradezu Arnims Spezialität, das geschieht nicht nur in der phantastischen Ritterwelt des „Auerhahns", die sich nicht sonderlich über das Wunder wundert, sondern auch unter ganz festen zeitlichen und räumlichen Bedingungen, 1578 im Stargard der „Appelmänner" so gut wie in Halle 1799! Solcher Ungebundenheit des Geschehens entspricht eine gewiß durch Tiecks Beispiel ermutigte, aber von Arnim auf die Spitze getriebene Freiheit der Form; wenn irgendeiner, so hat er das romantische Ideal hier verwirklicht. Ganz abgesehen von dem seltsamen Zwitter Johanna: überall sprengt der gärende Wein das Faß; selbst die Dramen, mit deren Bühnenfähigkeit er ernstlich rechnete, sprechen dieser Hohn, denn auch sie vermögen den für Arnim wie für seinen Freund Brentano kennzeichnenden pausenlosen Vers- und Wortschwall nicht einzudämmen, legen vielmehr durch jeden lyrischen Ruhepunkt sofort eine breite Ebene, setzen sich überhaupt über die ungeschriebenen Gesetze der Perspektive und Ökonomie des Theaters, mindestens des damaligen, mit junkerlichem Übermut hinweg. Natürlich gibt es da graduelle Unterschiede: auf der äußersten Linken romantischer Form oder Formlosigkeit stehen „Halle und Jerusalem", „Die Gleichen" und „Waldemar", auf der äußersten Rechten, auf dem Boden szenischer Möglichkeit der „Auerhahn", für dessen Aufführung sich Ludwig Devrient eingesetzt haben soll, die „Vertreibung der Spanier" und vor allem der streng geschlossene „Markgraf Karl Philipp", die Liebestragödie einer Sommernacht unter den Gewitterwolken dräuenden Schicksals mit eigenwilligen, aber konsequenten Charakteren und einem Zauber der Sprache, den Arnim, ob er sich nun einer leichtfertig aus dem Ärmel geschüttelten Versifikation oder

eigentümlich metrisch bewegter Prosa (vgl. S. 454) bedient, sonst immer vermissen läßt.

Jedenfalls: sein Drama ist das deutscheste im Umkreis der Romantik. Das gilt von der Stoffwahl, die ihn nur ein einziges Mal, im „Marino Caboga", auf fremden Boden führt — das gilt von seinen Mustern (soweit dieser Eigenbrötler überhaupt Muster braucht und verträgt), denn da stehen Ayrer und Gryphius schier gleichberechtigt neben Calderon und Shakespeare — es gilt von seinem ersichtlich einen eigenen, nationalen Stil suchenden Formwillen — und von dem Geist, der die ganze Reihe erfüllt, dem Geist von Arnims eigener Generation, einem nationalen Optimismus, der, noch ehe der Befreiungskrieg begonnen war, unbeirrt an deutscher Nation Herrlichkeit in Vergangenheit und Zukunft glaubte und sich stolz auf die teure Heimat beschränkte. Und neben Werner und vor Brentano tritt er in die Spuren Tiecks als des Neubegründers eines christlich orientierten Dramas. Ohne „Genoveva" schwerlich eine „Weihe der Kraft", gewiß kein „Jerusalem", wo Askese und Martyrium tiefsinnige Verherrlichung finden, doch so, daß neben dem passiven Blutzeugen der aktive miles christianus steht. So spricht seine Dramatik für uns fast deutlicher als für seine Weggenossen den Geist jener reichen Zeit aus, und so wenig wir die Gefahren einer so selbstherrlich eigen- und mutwilligen Kunstübung verkennen, so hoch werten wir die kühne Originalität seiner Erfindungen, der Probleme, der Gestalten, der Formgebung, der Sprache und die lyrische Gewalt, die Magie seiner Stimmungsbilder, der abendlichen vor allem und nächtlichen, auf den Höhepunkten seines Schaffens und die barocke Großartigkeit im Aufbau der „Päpstin Johanna" oder „Waldemars" oder des Doppeldramas „Halle und Jerusalem".

In diesem zeigt er sich in seiner Vollkraft, auf dem Gipfel seiner Willkür. Wenn er die Handlung von Gryphius' bürgerlichem Schauspiel „Cardenio und Celinde" (vgl. S. 210 f.), wie sie geht und steht, in die Umwelt seiner eigenen Studentenzeit schleudert, aus der korrekt klassizistischen Technik des alten Schlesiers in romantische Ungebundenheit transponiert, den kuriosen Stoff abwechselnd naturalisiert und stilisiert, wenn als Zeitgenosse Goethes der leibhaftige Ahasver „tags zum Spotte, nachts zum Schrecken" durch die engen Straßen Halles schreitet, um seinen Sohn, den Privatdozenten Cardenio, als Mentor und Schutzgeist zu behüten — kann solche kapriziöse Laune noch überboten werden? Doch — durch den zweiten Teil der Tragödie, das „Pilgerabenteuer", wo sich Arnims Phantasie wie ein edler Renner auf freiem Feld austobt; beinah das gesamte Personal des gryphianischen Dramas wird teils pilgernd, teils gewissermaßen kreuzfahrend in ein phantastisches Syrien und Palästina verschoben, dabei aber doch die zeitliche Verfestigung auf 1799

beibehalten, ja der englische Admiral Sidney (der das Drama fast um ein Menschenalter überlebte) ganz ungeniert in dessen Herzensangelegenheiten verwickelt; der Riesenhorizont der Doppeldichtung umfaßt nun Goethe und Napoleon, den Teufel und Christus. In keinem romantischen Drama breitet sich das Leben so mächtig und prächtig, so lebensfern und lebensnah aus; und mag uns noch so nachdrücklich das heilige Grab, zu dem uns schon Tiecks „Oktavianus" geführt hat, als Mittelpunkt der Welt bezeichnet, Entsagung, Buße und Martyrium als glorreicher Abschluß mehrerer Lebensläufe, sogar eines heroischen, eines genialen hingestellt werden, dennoch hinterläßt nicht nur der erste Teil, der in einen ähnlichen Jubelruf ausklingt wie Ibsens „Komödie der Liebe", sondern auch das mächtige Finale des zweiten Teils mit den Massenszenen beim Osterfest am heiligen Grab einen durchaus lebenbejahenden Eindruck, und ihn bekräftigt statt eines chorus mysticus der Dichter selbst:

Schaffen zeigt sich im Verwandeln,
Ernst verwandelt sich in Spiel,
Dieses ist der Worte Ziel,
Doch des Lebens Ziel ist Handeln.

Die Geschichte des Dramas hat keinen Anlaß, die herkömmliche Kopula zwischen Arnim und **Brentano** zu tilgen — im Gegenteil, sie rückt beide so eng zusammen wie hernach Gutzkow und Laube. Auch Brentanos Dramen („Gustav Wasa", gedr. 1800 — „Ponce de Leon", geschr. 1801, gedr. 04, aufgef. 14 Burgth. als „Valeria" — „Die lustigen Musikanten", geschr. 1802, gedr. 03, aufgef. 03 oder 04 — „Aloys und Imelde", geschr. 1811—12, gedr. 1912 — „Viktoria und ihre Geschwister" 1813, gedr. 17 — „Am Rhein! am Rhein!", geschr. 1814, gedr. 52 — „Die Gründung Prags", geschr. 1812—14, gedr. 15) schreiten nicht linear fort, breiten sich flächig aus; auch sie leiden unter breiter Redseligkeit und unaufhaltsamer, oft ganz leer laufender Versifikation; auch in ihnen ist der Verkleidungen und Verkennungen und Erkennungen kein Ende; auch sie finden, später als Arnim und offenbar unter seiner Führung, den Weg ins Vaterländische und Nationale, ins Asketische und Religiöse; auch in ihrer Welt liegt Komik und Pathos dicht beisammen, herrscht unter manigfachen Gestalten das Fatum; auch sie blieben und bleiben trotz interessanter Qualitäten unbeachtet; auch von ihnen gelangten nur zwei, und ohne sonderlichen Erfolg, auf die Bretter, wiewohl es Brentano am guten Willen wahrlich nicht fehlte, denn von den Romantikern strenger Observanz, die dem Theater gegenüber meist als Kostverächter erscheinen, war er der einzige mit ausgesprochenen Absichten auf die Bühne. Sein „Ponce" bewarb sich um einen von den Weimarischen Großmächten ausgeschriebenen Preis, die „Musikanten" und die beiden patriotischen Festspiele wurden für bestimmte Büh-

nen verfaßt, ja Brentano hielt sich für berechtigt, Arnim in Sachen dramatischer Technik und des szenisch Möglichen zu belehren, obzwar er gerade auf diesem Felde viel weniger selbständig, viel abhängiger von den obligaten romantischen und anderen Mustern erscheint als sein Freund, aber fast ebenso launisch, willkürlich, hemmungslos.

Der absolute ästhetische Wert der Dramen Brentanos dünkt mir, an ihrem natürlichen Maßstab, denen Arnims gemessen, trotz herrlicher Naturlaute ihrer Lyrik und Lyrismen gering; nicht so der literargeschichtliche. Der überironische „Gustav Wasa“ (vgl. S. 504) kann, so verschroben er sein mag, in der Kriegsgeschichte der jungen Romantik nicht übersehen werden; die „Lustigen Musikanten“, an deren konfuser Handlung sich gleich drei Komponisten, unter ihnen E. Th. A. Hoffmann, versuchten, gehören in die Urgeschichte der romantischen Oper und überdies, neben Schillers gleichzeitiger Turandot, in die deutsche Gozzi-Tradition; das „klingende Spiel“ von Viktoria und ihren Geschwistern, als Feier des Leipziger Siegs dem Theater an der Wien zugedacht und ad hoc mit einer Hanswurstgestalt versehen, die grauenhaftes Wienerisch spricht, enthält einen wahren Hexensabbat barocker Allegorien, einen Rattenkönig von Schicksalsdekreten und mitten in diesem Wirrwarr eine ergreifende Totenklage um Körner, gibt sich übrigens gar keine Mühe, illegitime Abkunft von „Wallensteins Lager“ zu verbergen, und bietet eine interessante Folie zu Goethes etwas späterem Epimenides; das andere Siegesfestspiel, unter dem Eindruck des Rheinübergangs der Alliierten 1814 schnell hingeschrieben, ist ein merkwürdiges Dokument der älteren Rheinromantik und wiederum echtes Neubarock. Kurz: Linien überallher und überallhin.

Das eigentliche Kuriosum aber liegt ganz im Anfang von Brentanos Dichterlaufbahn, der „Ponce de Leon“, die Kopfstation des bühnenmöglichen romantischen Lustspiels, wie etwa von „Abschied“ und „Berneck“ das Schicksalsdrama, vom „Kater“ die ironisch-phantastische Komödie, von der „Genoveva“ das Großdrama, vom „Alarcos“ die Tragödie spanischen Zuschnitts ausgeht. Der von Schiller mit Benützung romantischer Ideen festgelegte Wortlaut jenes Preisausschreibens (Ende 1800) in Goethes damaligem ästhetischem Amtsblatt, den „Propyläen“, hatte ausdrücklich die rührsam-moralisierende Komödie vom Typus Kotzebue und Iffland, aber auch das Charakterlustspiel älterer Tradition vom Wettbewerb ausgeschlossen und die Bahn für „jene geistreiche Heiterkeit und Freiheit des Gemüts“ eröffnet, „welche in uns hervorzubringen das schöne Ziel der Komödie ist“. War dieser Preis nicht schon im vorhinein einem Romantiker zugesprochen? Aber er wurde überhaupt niemandem zuteil, also auch nicht dem „Ponce“, dessen Komik nach Brentanos Absicht hauptsächlich aus dem „Mutwillen unabhänger, fröhlicher Menschen“

fließen soll. Spanisches Kostüm, wie allerdings schon in der Quelle, einer französischen Erzählung; ein Kunterbunt von Liebschaften, die sich in jenem Phantasie-Spanien ebenso schnell und schmerzlos knüpfen und lösen wie etwa im Phantasie-Wien von Schnitzlers „Komödie der Verführung"; Erlebtes und Erdichtetes wie Kraut und Rüben gemengt; Verkleidungen und Verwechslungen; Aufdeckung unwahrscheinlichster Verwandtschaften; der Dialog das seltsamste Amalgam aus Lyrik und Wortwitz; Schlußergebnis vier Brautpaare: und das Ganze in der Tat über lange Strecken hin entzückend leicht gehalten, als gäbe es für diese Ponce und Aquilar, für diese Valerien und Melanien kein Gesetz der Schwere und überhaupt nichts in der Welt als Liebesleid und -lust. Nicht eigentlich Gozzi, nicht so recht, trotz aller Mäntel und Degen, Calderon, sondern der göttliche Leichtsinn des shakespeareschen Lustspiels waltet hier, und einzelne Gestalten haben wirklich etwas von shakespeareschem Leben, so Ponce, ein geistreich geschmeicheltes Selbstporträt des Dichters, und die liebliche Colombine Valeria, die in der späten, verkürzten, ernüchterten, vom Publikum energisch abgelehnten Bühnenfassung zur Titelheldin aufrückt. — Jedenfalls beginnt die literarhistorische Wirkung dieses echtesten Romantikums nicht erst mit der mißglückten Aufführung im Kongreß-Wien, sondern schon mit der Drucklegung (1803) und kreuzt sich mit der des „Lacrimas" und der Erstlinge Sophie Bernhardis und Fouqués, so daß in der Folge auf der dünnen Linie des eigentlich romantischen Lustspiels bald die wunderlose Intrige nach Art des „Ponce", bald der andere, märchenhafte Typus vorwaltet; gemeinsam ist beiden läßliche Auffassung der Liebe, überhaupt des ganzen Lebens, wortwitziger Dialog, südliches Kostüm in unbestimmter Vergangenheit, die von Arnims und Kleists groben Holzschnitten deutlich unterschiedene Pastelltechnik — und als letzte, nicht als geringste Blüten dieser Zweige erschienen Graf Platens (1796—1835) anmutigglatte Märchen aus den Zwanzigerjahren („Der gläserne Pantoffel"; „Berengar"; „Der Turm mit sieben Pforten", aufgef. München 1896; „Das Schatzhaus des Rhampsinit"; „Treue um Treue", aufgef. Erlangen 1825), Eichendorffs (1788—1856) Lustspiele „Die Freier" (gedr. 1833, aufgef. Hamb. 1923) und „Wider Willen", Variationen einer und derselben Irrungskomödie, und, an der Schwelle einer neuen Ära, Georg Büchners „Leonce und Lena", richtige Enkel Brentanos, ein letzter Widerhall des dramatischen Wunderhorns.

Stellt der „Ponce" einen Anfang, ein Erstmaliges dar, so bedeuten hinwiederum die schnell nacheinander in Böhmen geschaffenen Werke „Aloys und Imelde" und die „Gründung Prags" einen Epilog, einen Ausklang, nämlich des episch-lyrischen Großdramas in der Art Tiecks, wiewohl der Stoff des „Aloys", eine gleich dem „Ponce" aus einer französischen Novelle gezogene und mit

Verkleidungen usw. ebenso überladene Liebesgeschichte, solcher Behandlung eigentlich widerstrebt. Aber Brentano hat es fertig gebracht, seine Vorlage durch alle möglichen und unmöglichen Nebenfiguren und -handlungen, durch Verknüpfung mit eigenen Erlebnissen, durch Verschiebung aus dem ursprünglichen Milieu in das der Cevennenkriege (vgl. S. 507), durch ein komisches Zwischenspiel nach dem Muster dessen im „Sommernachtstraum" und durch lyrische Einlagen derart aufzuschwellen, daß die Dimensionen über alles Bühnenmaß hinauswachsen. Man könnte „Aloys und Imelde" in ähnlichem Sinne, wie Platen seine Travestie als „Romantischen Ödipus" betitelte, einen romantischen Romeo nennen (denn auf dieselbe Katastrophe wie im Romeo oder in den Schroffensteinern läuft das Stück hinaus) oder einen Schicksals-Romeo, da über den Liebenden sichtlich ein Verhängnis waltet und ein Degen ähnlich als Symbol, als Schicksalsrequisit fungiert wie in der „Gründung Prags" Armring und Schleier der Libussa und der Apfel des Primislaus; auch daß ein Lied „O Zorn, du Abgrund des Verderbens" leitmotivisch immer wieder erklingt — ein sehr wirksames Mittel, das Brentano von Tiecks „Genoveva" hat und diese vom Maler Müller —, verstärkt die gedrückte fatalistische Stimmung, an der gelegentliche Narrenstreiche und Wortwitze nichts ändern. Verse aller Art wechseln mit Arnimscher Versprosa; allenthalben blüht aus den unbeherrschten Stoffmassen liebliche Lyrik auf. Verwundert sehen wir Brentano, der doch 1811—12 schon hart an der Schwelle seiner großen religiösen Wandlung stand, nicht bloß mit der protestantischen Partei des Dramas sympathisieren, sondern sogar als sein offenbares Ideal in den „Elendsbrüdern" des vierten Akts einen überkonfessionellen Geheimbund darstellen, der an freimaurerischer Toleranz mit Zacharias Werners Kreuzesbrüdern wetteifert. Mag sein, daß diese unkatholische Einstellung, mag sein, daß widrige Erlebnisse des Dichters, bei denen das Drama selbst eine Rolle spielte, ihn, als er 1814 wieder in den Besitz des Manuskripts kam, von der Veröffentlichung abhielten; mittlerweile hatte er eine Umarbeitung begonnen, die bis ans Ende des zweiten Aktes reicht und, seltsam genug, eben diese Erlebnisse des Dichters, sogar die ihm von Varnhagen verabreichten Ohrfeigen, in die nun erst recht angeschwellte Handlung einfügte. Beide Fassungen sind erst 1912 ans Licht gekommen.

Viel gemäßer war die romantische Form einem Thema, das er zugleich mit oder sofort nach dem „Aloys" aufgriff, einem Stoff, der ihm durch Musäus' „Volksmärchen", durch Werners „Wanda", auch wohl an Ort und Stelle in Böhmen vermittelt werden konnte: der „Gründung Prags". Diese Dramatisierung der tschechischen Sagen um Libussa, eine wichtige Etappe in der Entdeckung der slavischen Welt durch deutsche Dichtung, füllte vierhundertfünfzig Seiten! — und war nur als erster Teil einer Trilogie gedacht, in deren

zweitem sich der böhmische Mägdekrieg, ein neues Penthesileen-Drama, austoben, in deren drittem („Ludmilla") das Christentum, schon in der „Gründung" schüchtern auftretend, seinen Einzug in Böhmen halten sollte. Tiecks Großdramen, Calderon, Z. Werner sind hier Gevatter gestanden; wiederum treibt die Brentanosche Phantasie auf allen Seiten Zweige und Luftwurzeln; wiederum die üblichen romantischen Seitenwege und Sackgassen, ein verwirrender Reichtum von Formen, Tönen, Farben. „Da rauschen die dunklen böhmischen Wälder, da wandeln noch die zornigen Slavengötter, da schmettern noch die heidnischen Nachtigallen; aber die Wipfel der Bäume bestrahlt schon das sanfte Morgenrot des Christentums" (Heine). Brentano selbst erklärt in einer Selbstanzeige, der wesentliche Inhalt seines Libussa-Dramas sei „die Entstehung eines Staates, der Kampf und Untergang einzelner Leidenschaften gegen die Ordnung und das Gesetz der Ganzen", aber hiermit ist der Inhalt, ganz abgesehen von den bunten und verwirrenden äußeren Geschehnissen, noch keineswegs erschöpft: wie bei Werner, Fouqué, Öhlenschläger setzen sich hier Natur und Kultur, Heiden- und Christentum, wie in Vorahnung Strindbergs Mann und Weib auseinander; dazu, echt brentanisch, allerlei Persönlichstes, ja in gewissem Sinn bedeutet auch die große Episode der christlichen Glaubensbotin Trinitas, einer Asketin und Märtyrerin im Barockstil, die einer heidnischen Hexe zum Opfer fällt, ein zerknirschtes Bekenntnis des Dichters, der endlich zum Glauben seiner Ahnen heimgefunden hat. Von dieser Seite angesehen, tritt die „Gründung Prags" in eine Reihe mit Genoveva, Oktavianus, mit Arnims Jerusalem, mit Werners Cunegunde und Salome — und natürlich fällt sie auch unter den weiteren Begriff des Schicksalsdramas, denn all ihr Geschehen (und sogar noch die fernste Zukunft, des Dichters Gegenwart) ist durch Träume und Prophetie, durch heidnischen Fluch und christlichen Segen vorherbestimmt, unabänderlich dekretiert. Hier, auf dem Boden dieses hypertrophischen Dramas in slavisch-katholischer Umwelt kommt der Rheinländer Brentano dem Ostpreußen Werner ganz nahe; zwei Linien, die sich kurz vor ihrem Ende schneiden. Und als wüßte sie, daß es Abschied zu nehmen gilt, entfaltet die Romantik in Brentanos Libussa noch einmal all ihre müden Reize, steigt die wundervolle Märchenwelt noch einmal tausendfarbig auf, ehe sie — für lange Zeit — versinkt.

Werner und Kleist

Die beiden Preußen, die 1803, im Jahre des „Jon" und des „Lacrimas", des „Spanischen Theaters" und der „Braut von Messina" je ein anonymes Drama auf den Büchermarkt warfen, haben über alle Verschiedenheiten des

Kunstwillens, der Weltanschauung, der Lebensführung, des psychischen oder klinischen Bildes hinweg Wesentliches und Wichtiges gemeinsam. Wie sie gleichzeitig in die Literatur eintreten, so scheiden sie fast gleichzeitig aus ihr: Kleist durch freiwilligen Tod, Werner durch seine Wiedergeburt, wie er den Übertritt zur alten Kirche nannte; ihre charakteristischen Dramen sind nebeneinander entstanden, und wie die Schroffensteiner und die Templer, so sind Luther und Amphitryon, Attila und Penthesilea, Wanda und Käthchen zur selben Zeit vor einem meist gleichgültigen Publikum erschienen. Wohl, der dämonische Herr Leutnant a. D. und der groteske Hofrat und Domherr bilden kein Duumvirat, aber deutlich genug grenzen sie sich von der Nachfolge Tiecks und der Schlegel, von den Ausgestaltern des ironischen wie des Großdramas ab, können überhaupt nicht als Romantiker im Sinne einer Schule oder Clique angesprochen werden, so bereitwillig beide, und zumal Werner, romantischen Impulsen folgen, so lebhaft zuweilen Kleist an Arnim oder Fouqué, Werner an Brentano mahnt. Beide wurden anfangs von der Aufklärungspresse sehr wohlwollend behandelt; ihr ganzes Lebenswerk protestierte wider die romantische Ehescheidung von Drama und Bühne. Geborene Theatraliker, gravitierten sie beide, obzwar mit ungleichem Erfolg, nach den Hofbühnen Berlins und Weimars; dasselbe Jahr brachte unter Goethes Auspizien die Uraufführungen der „Wanda" und des „Zerbrochenen Krugs". Beide Poeten, Werner laut und Kleist leise, nannte man als Anwärter auf die Vorherrschaft im deutschen Drama, auf jenen „Stuhl, den Schiller leer gelassen", und gewiß, so starken Anteil ein stürmisches Innenleben an ihrem Dichten hatte, sie blieben doch, besonders Kleist, der Tradition des Schillerschen geschlossenen Versdramas viel näher als die Romantiker reinen Wassers. Und beide hatten für ihre Zeitgenossen schließlich nur episodische Geltung, und zwar zunächst als rätselhafte Menschen, als seelische Grenzfälle. Wenn auf der Ebene bürgerlichen Lebens Werner wie Kleist sich mit dem ganzen Impetus ihrer Naturen ein Kind ersehnen und dieser Wunsch unerfüllt bleibt, so wiederholt sich diese tragische Unfruchtbarkeit im Bereich der Literaturgeschichte. Werner bringt zwar sechs von seinen acht Dramen auf die Bühne, aber der eine große Erfolg, der Berliner des „Martin Luther" ist lokal bedingt, lokal begrenzt, erlischt schnell wie ein Strohfeuer; was die Schicksalstragödie anlangt, so stammt sie nicht von ihm ab, sondern er von ihr, oder besser gesagt, der „24. Februar" ist nicht ein Anfang, sondern ein allerdings nicht unwichtiges Mittelglied einer Kette; und sonst hat Werner nur in Einzelheiten fortgewirkt, sicherlich auf Brentano und Grillparzer, vielleicht auf Hebbel. Kleist nun vollends, der von der gleichen Zahl vollendeter Dramen nur sechs gedruckt sah, die Aufführung zweier erlebte, brachte weiten Kreisen durch seinen Tod erst zum Bewußt-

sein, daß er gelebt hatte. Wie ein erratischer Block liegt er im romantischen Dichtergarten. Mühsam, Schritt für Schritt, hat die Literaturgeschichte ihm die gebührende Stellung erobern müssen. Seine literarischen Erben muß man um die Mitte des 19., mit wirklichem Erfolg eigentlich erst zu Anfang des 20. Jahrhunderts suchen.

Des Ostpreußen Zacharias Werner (1768—1823) Dichtung erschöpft sich — denn seine Lyrik ist künstlerisch von geringem Belang — in jenen acht Dramen: „Die Söhne des Tals": Teil I „Die Templer auf Cypern" (gedr. 1803, aufgef. Berlin 10. III. 1807), Teil II „Die Kreuzesbrüder" (gedr. 1804); „Das Kreuz an der Ostsee": Teil I „Die Brautnacht" (gedr. 1806); „Martin Luther oder die Weihe der Kraft" (aufgef. Berlin 11. VI. 1806, gedr. 07), „Wanda, Königin der Sarmaten" (aufgef. Weimar 30. I. 1808, gedr. 10), „Attila, König der Hunnen" (gedr. 1808, aufgef. Th. a. d. Wien Ende 09), „Der vierundzwanzigste Februar" (vgl. S. 551); „Cunegunde die Heilige" (geschr. 1808—09, gedr. 15, aufgef. Linz 17): „Die Mutter der Makkabäer" (gedr. 1820). Obwohl sie alle, mit Ausnahme des letztgenannten Werks, vor Werners 1810 (nicht 11) vollzogenen Übertritt fallen, so läuft doch die ganze Reihe parallel mit einer durch Tiecks „Genoveva", Schillers „Jungfrau", Arnims „Jerusalem", Brentanos Libussadrama gezogenen Linie, bedeutet eine Restauration des mittelalterlichen oder vielmehr barocken christlich orientierten Dramas. Bereits in den chaotischen „Söhnen des Tales" weist die zitternde Nadel von Werners Kompaß trotz aller Ablenkungen durch Rousseausche oder freimaurerische Weltanschauung zuletzt auf ein allerdings noch ganz phantastisches, überkonfessionelles, äußerst weitherziges Christentum, das aber in den nächsten Dramen: im „Kreuz" und, dem Stoff zum Trotz, im „Martin Luther" schon deutlich katholische Züge annimmt; zuletzt führen Attila, Cunegunde und Salome, die Mutter der Makkabäer, mitten in die Wunderwelt des Jesuitendramas, in eine fortdauernde Andacht zum Kreuz, in eine verzückte Lobpreisung der Askese und des Martyriums hinein. Und was Werner von Anfang an mehr oder minder klar anstrebt und in langatmigen Vor- und Nachreden seiner Dramen, ein Shaw vor Shaw, immer wieder verficht, nämlich eine Kunst nicht um ihrer selbst willen, sondern als Mittel zu Zwecken einer erst freimaurerischen, dann urchristlichen, dann katholischen Mission und Propaganda: diesem Ideal, das die Schaubühne zum „Propyläum der Religion" umgestalten möchte, kommt wenigstens das Makkabäerdrama, das freilich so gut wie unbeachtet blieb, sehr nahe; es könnte ganz wohl von Bidermann oder Avancini, ja selbst von Gryphius herrühren, obzwar selbst diese Barockmeister schwerlich den Tyrannen Antiochus „wie vom plötzlichen, krampfigten Bauchschmerz überfallen" dargestellt oder ihre Metrik derart ver-

wahrlost hätten, wie der sonst so gewandte Verseschmied Werner hier die seine. Die „Mutter der Makkabäer" schwelgt in Blut und Wunden und Wundern und senecanischen Geistern, sie ist ein großes Glaubensbekenntnis wie Werners eignes Leben seit 1810, und der sonst für den Menschen wie den Poeten gleich bezeichnenden übersinnlich-sinnlichen, zwischen Lust und Grausamkeit und Tod oszillierenden Erotik ist in diesem formell und inhaltlich gleich brutalen Werk nur ein bescheidenes Plätzchen verblieben, so daß sie nicht mehr, wie noch in „Attila" und „Cunegunde", Arm in Arm mit der Religion ihr Unwesen treiben kann. Oder hat sie sich hier in die Folterwerkzeuge und Scheiterhaufen geflüchtet?

Von dieser Erotik, die Werner nach der entscheidenden Katastrophe seines Lebens, dem Zusammenbruch seiner dritten Ehe (1806), in ein „System" — er scheut sogar das Wort „Evangelium" nicht — gebracht hat, von diesem System der Liebe muß auch eine Geschichte des Dramas, so wenig sie sonst bei Individuen (und wäre es das reichste oder, wie hier, das seltsamste) verweilen darf, Notiz nehmen, denn wie ein roter Faden durchzieht es die ganze Reihe vom „Kreuz" über „Luther" und die (1807 umgearbeiteten) „Templer" zu „Attila", „Wanda", „Cunegunde" und der Makkabäermutter. Dies System, ein wundersames Gemenge von platonischen, scholastischen, naturphilosophischen Elementen mit eigenen Ideen Werners hat sein Urheber in den vier Jahren zwischen jener Ehescheidung und der Bekehrung unablässig in Wort und Schrift bei Alt und Jung, in fürstlichen und in Freudenhäusern wie eine frohe Botschaft verkündigt und gepredigt und sich mit ihm völlig als Religionsstifter gebärdet, nach dem Übertritt es allerdings sofort preisgegeben und verdammt, wiewohl es nie ganz aus dem Inferno oder Purgatorio seines Denkens verschwunden ist. Jedem Manne — so läßt sich etwa das wichtigste Dogma des abenteuerlichen Apostels formulieren — ist durch Schicksal oder Vorsehung von Urbeginn an ein bestimmtes Weib zugeordnet, jeder „Kraft" eine wahlverwandte „Zartheit"; er und sie getrennte Hälften eines Ganzen; daher Periode des Suchens (ein dem Dichter vor 1810 sehr nötiger Freibrief für „Substitutionen" der Liebe); wechselseitiges Erkennen und Finden; Perioden der „Meisterschaft" oder „Jüngerschaft"; als Höhepunkt Wollust der Entsagung, Verneinung des Ichs durch Askese oder Tod, den „sogenannten" Tod, denn der „eigentliche" ist mit dem Geschlechtsakt oder, in Werners Stil zu reden, mit der Brautnacht identisch. Diese „Theorie" — man begreift Schopenhauers freundliches Urteil über Werner — hat verschiedene Stadien durchlaufen, vor allem im Hinblick auf das positive Christentum, aber auch in der Richtung auf einen durchaus pathologischen Kultus von Tod und Verwesung, für den schon die „Kreuzesbrüder" (II 8) ein kaum glaubliches,

grauenhaftes Beispiel liefern. Die Liebespaare in Werners Dramen stellen gleichsam paradigmatisch die verschiedene Möglichkeiten seiner mystischen Erotik dar: Robert und Astralis (in jener zweiten Fassung der „Templer"), Warmio und Malgona („Kreuz") und ihre ätherischen Gegenstücke Theobald und Therese im „Luther", Luther selbst (der ihm dafür, wie treffend gesagt wurde, einen Band Tischreden an den Kopf geworfen hätte) und Katharina von Bora, die Paradebeispiele Rüdiger-Wanda und Attila-Honoria, das trotz seiner physischen Reinheit beinahe perverse Verhältnis Cunegunde-Florestan und endlich das kindliche Paar Benoni und Sidli: immer die Wahlverwandtschaft a priori und, außer im Fall Luther, als Krönung der Liebe Entsagung oder Tod eines oder beider „Liebesgesellen". „Du betörtes Menschenpaar", so redet Libussens Geist zu Rüdiger und Wanda, die ähnlich zueinander stehen wie ihre Zeitgenossen Achill und Penthesilea, „Werde ruhig, werde klar! Und vernimm den ewgen Bann, Dem kein Wesen noch entrann:

Alles was erschaffen ward,
Ist von Ewigkeit gepaart;
Jedes sucht im schnellen Lauf
Das für ihn Erschaff'ne auf!

Ob die Form es auch beengt,
Wenn es reif ist, dann zersprengt
Es des Körpers enges Band
Und umschlingt, was ihm verwandt!

Leben ist der Liebe Spiel,
Tod der Liebe Weg zum Ziel,
Und ihr Knecht, das Schicksal, eint,
Was für immer ist vereint!

Und wie in der Liebe, so sind die Geschöpfe Werners überhaupt ganz und gar höherer Führung überantwortet, mag diese nun wie in den „Templern" durch eine Art Überloge von Überfreimaurern oder durch ein heidnisch oder durch ein christlich betontes Schicksal, durch ein Fatum oder eine Vorsehung betätigt werden. Stellt nicht das Leben des Dichters selbst eine verzweifelte Irrfahrt von einer Autorität zur andern dar, die Jagd nach dem „ewigen Schwerpunkt", den er, wie Grillparzer meinte, erst als Toter fand? Hat er nicht bis zu seinem Übertritt unablässig nach Mächten über ihm gesucht, denen er sich blindlings anvertrauen könne? Ist nicht, wie die Verworrenheit, so die Passivität seiner Helden zugleich auch die des Dichters? In Werners Welt, ob auf Cypern oder an der Ostsee, ob unter Seleukiden oder Ottonen, ob es sich um große Weltgeschicke oder einen ruinierten Wirt handelt, kommt alles, wie es kommen muß, erfüllen sich unablässig und unabwendbar Fluch und Segen, Träume und Weissagungen, sind Wunder an der Tagesordnung, sind die Ge-

stalten selbst ebensowohl Fatalisten wie ihr Dichter, der nicht müde wird, seinen eigenen Determinismus und den seiner Personen zu bekennen. Der Menschen Willkür ist nur ein Hebel in Gottes Riesenhand; niemand vermag des Schicksals Rad auch nur ein Haar breit aus dem ew'gen Gleise zu lenken usw.; was „den dauernden Verbrecher überdauert und sicher ihn erlauert",

Eisernes Schicksal nannten es die Heiden;
Allein seitdem hat Christus aufgeschlossen
Der Höllen Eisentor den Kampfgenossen,
So schafft das Schicksal weder Lust noch Leiden
Den Weisen, die, mag Hölle blinken, blitzen,
In treuer Brust des Glaubens Schild besitzen!

Wie bekannt und wie noch am richtigen Ort zu erörtern, hat Werners kleines Meisterstück oder Meisterwerk „Der vierundzwanzigste Februar" das ähnlich betitelte plumpe Drama Müllners und hierdurch den kurzen Triumph der landläufig so genannten Schicksalstragödie verursacht, und begreiflicherweise hat seine Dichtung viele Kennzeichen sowohl mit dem älteren fatalistischen Drama Tiecks und der Leute um ihn, als auch mit jenem jüngeren, modischen, erfolgreichen gemeinsam. Hier sei nur auf eine, wenn der Ausdruck erlaubt ist, Spezialität des Dichters hingewiesen, weil sie (freilich auch durch den zeitgenössischen Roman nahegelegt) als merkwürdige Fortbildung von Tiecks vor- und zwischenredendem heiligen Bonifacius (vgl. S. 509) anzusehen ist: die Gestalt eines Emissärs der Ober- oder Überwelt, von woher die prädestinierte „Kraft" ihre „Weihe" erhält und überhaupt alle Schicksalsdekrete ergehen; aber diese Gestalt fungiert bei Werner nicht bloß als materiell unbeteiligter Pro- und Epilog, sondern steht auf einer Ebene mit den Realgestalten: so der Geist des heiligen Adalbert im „Kreuz", die Halb-Engel Theobald und Therese, die Heiligen Leo und Romuald in „Attila" und „Cunegunde", der Geist Libussens in „Wanda", der Eleazars im letzten Stück Werners, ja in dem Tollhaus der „Söhne des Tales" ein ganzes Aufgebot aus dem Jenseits und zuletzt sogar, als Großmeister des Geheimbunds, Christus selbst, denn wen anders soll („Kreuzesbrüder" V 12) der „schöne Jüngling, in ein langes, blutfarbenes Gewand gekleidet, mit einer Dornenkrone auf dem Kopfe, mit einer Kreuzesfahne in der Hand" vorstellen? Und in solcher Wunderwelt befremden die vielen prophetischen und visionären Ausblicke über die zeitlichen Grenzen des Dramas hinaus durchaus nicht, wenn sie nicht so groteske und zugleich so servile Form annehmen wie in „Cunegunde" (V 7).

Die entwicklungsgeschichtlichen Voraussetzungen für Werners poetisches Lebenswerk sind offenkundig. Erstlich das Ritterstück, von dessen Apparat eigentlich nur der „Februar" und die „Mutter" frei sind; sodann Schiller, dessen Spuren wir bis zur „Cunegunde" auf Schritt und Tritt begegnen, so weitab Werners

Vergewaltigung von Schillers Durchgeistigung der Geschichte liegt, so grundverschieden Pathos und Ethos der beiden sind. Der Einfluß Tiecks braucht uns nicht erst durch begeisterte Urteile des literarischen Anfängers bezeugt zu werden, er geht natürlich von Genoveva und Oktavianus aus, so wie der Calderons vornehmlich vom Martyrium des „Standhaften Prinzen" und von den Mirakeln der „Andacht zum Kreuz". In dem Maß, wie die Einwirkung Schillers, die Tradition des unmystischen, kausal geschlossenen Dramas zurückweicht, greift die romantische um sich, wie denn auch der Blankvers allmählich dem üblichen metrischen Wirrwarr der Tieckianer das Feld räumt. Allerorten lyrische Stationen; in „Attila" und „Wanda" richtige Chöre, Wanda überhaupt mehr Operntext als Drama; breite epische Zuständigkeit etwa beim Zeremoniell des Tempelordens, eines deutschen Reichstags, eines Gottesgerichts oder, wenn, wie im „Kreuz", primitive Kulturzustände zu exponieren sind. Und so fort; wie oft haben wir schon dergleichen romantischen Hemmungen des dramatischen Kunstwerks gemustert. Jedenfalls vermögen weder sie noch das absurde Liebesevangelium noch die Stickluft des Fatalismus den dramatischen Pulsschlag Werners jemals ganz zu ersticken. Mag ihm die mâze des Klassizisten, die Routine des Theaterlieferanten gebrechen: oft zeigt er sich doch, seinen eigenen Epismen und Lyrismen zum Trotz, als Meister leidenschaftlich oder dialektisch bewegten Gesprächs, dramatischer Steigerung und Spannung, prunkvoller und mächtiger Massenszenen; die Schlagkraft des Februar-Einakters hat ihresgleichen nicht; der Torso des „Kreuzes an der Ostsee", in dem sich Klassizismus und Romantik die Wage halten, zusammen mit dem, was wir aus Hoffmanns „Serapionsbrüdern" über den verschollenen und vielleicht nie vollendeten zweiten Teil wissen — er allein sichert seinem Schöpfer seinen hohen Rang unter den deutschen Dramatikern. Eben dies Drama (mit dem, beiläufig bemerkt, die dramatische Erschließung der slavischen Welt beginnt) war's und fast gleichzeitig die Uraufführung seines „Luther", was ihn 1806 deutlich als Nachfolger Schillers zu bezeichnen schien. Er selbst hatte bei Empfang der Todesnachricht ausgerufen: „Welcher Posten ist jetzt vakant!", Iffland und Goethe hatten den Prätendenten anerkannt, aber wenige Jahre nachher, so wollte die Literatur nichts mehr von ihm, er nichts mehr von ihr wissen, 1817 verbrannten die Studenten auf der Wartburg seinen „Luther", von dem sie wohl nur die katholisierende Tendenz kannten, und nach seinem Tode nannte ihn eine Berliner Zeitschrift „den Schiller von ehemals, den Pater Abraham von heute". 1834 lautete Grillparzers Urteil: „Werner war der Anlage nach bestimmt, der dritte große deutsche Dichter zu sein, er mußte viel dagegen arbeiten, um sein Geburtszeugnis unwahr zu machen."

Der Name, den bei dieser Reihung wir viel lieber nennen würden oder genannt hören möchten, der Heinrichs v. Kleist (1777—1811) ist Grillparzern hier offenbar gar nicht in den Sinn gekommen, wie denn der österreichische Dramatiker auch sonst für den märkischen wenig übrig hat. Unterschätzung, schiefe Beurteilung, Nichtbeachtung bei der Mit- und eine gute Weile auch bei der Nachwelt macht einen Teil, nicht den geringsten, des auf Kleist lastenden „unerhörten Unglücks" aus. Noch für Wolfgang Menzel ist er wenig mehr als ein Vorläufer Hoffmanns, für den gleichaltrigen Freund Fouqué zählt er zu „Wielands Schule", und wenn man die Zeitgenossen des Lebenden und deren Mißurteile oder Teilnahmslosigkeit dadurch entschuldigen kann, daß ihnen Hermann und Homburg unbekannt blieben (aber Penthesilea, das Guiskard-Fragment, der Krug lagen vor!), so gelten solche mildernde Umstände für Menzel und Fouqué nach der Veröffentlichung des Gesamt-Kleist (durch Tieck 1821) keineswegs. Auf den vollendeten oder fragmentarischen „Robert Guiskard" hin hatte Wieland 1804, also noch bei Schillers Lebzeiten, den Jüngling als befugt erklärt, die große Lücke in unserer dramatischen Literatur zu schließen, „die nach meiner Meinung selbst von Schiller und Goethe noch nicht ausgefüllt worden ist"; aber wer wußte von dieser Weissagung des Literaturpatriarchen, und wer hätte ihr geglaubt? Kein Wunder, daß Kleist weder den Aufgeklärten noch den Klassizisten des Jahrhundertanfangs, aber auch nicht den damals Modernen, den Romantikern Berliner, Jenenser oder Heidelberger Zuschnitts behagte. Von der älteren und gar von der alten Generation trennte ihn das Ekstatische, Dionysische, Überlebensgroße, Visionäre seiner Kunst und das unverkennbar Krankhafte der diese Kunst durchleuchtenden Persönlichkeit, von den episch-lyrischen Antitalenten im romantischen Drama, wie etwa Brentano, schied ihn sein strenges Festhalten an der Gattung als Gattung, sein Bühneninstinkt, sein Theaterblut, die geschlossene Form, die Neigung zum Lakonismus der Rede wie der Handlung — und mit dem verfrühten Naturalismus seines in doppeltem Sinne niederländischen Lustspiels stand er ganz allein. Durchaus nicht als den Ihren betrachteten ihn die Romantiker, Arnim beklagt es geradezu, daß Kleist keine Schule anerkenne, sich vielmehr ganz und gar seinem „Eigensinn" ergebe. Dennoch berührt sich das Kleistische Drama immer aufs neue mit dem romantischen. Teilweis sind diese Berührungen gewiß nur rohstofflich oder betreffen minder wesentliche Momente der Auffassung oder der Form, bezeugen einfach Gleichzeitigkeit: Ritterdramen mit dem wohlbekannten, auch von Tieck, Werner, Arnim nicht verschmähten Apparat; das modische spanische Kostüm in der Urgestalt der Schroffensteiner; Amphitryon und Penthesilea auf der Linie vom Jon her, jener dem Jon motivisch sogar sehr nahe stehend; märkisch-zollerische Geschichte, ja dieselben Gestalten (Kurfürst, Derfflinger,

Homburg) wie bei Arnim und Fouqué; nationale und politische Einstellung beiläufig dieselbe wie bei diesen beiden Junkern; Liebe in engem Bund bald mit metaphysischen Bedürfnissen, bald mit Grausamkeit, ganz wie bei Werner — aber gar nichts hat Kleist mit der dramatischen Ironie, nichts mit dem grenzenlosen Großdrama nach Art des Oktavian, nichts mit der christlich-asketischen Tendenz von Tieck bis Brentano, nichts (wenn wir vom Käthchen absehn) mit der wundervollen Märchenwelt, gar nichts auch mit der Polymetrik Tiecks oder Werners zu schaffen. Und das deutlichste Kennzeichen des gesamtromantischen Dramas, der Fatalismus von außen, das verlautbarte und vollstreckte Schicksalsedikt, die gebundene Marschroute mangelt allen seinen Dramen (Käthchen wiederum ausgenommen); nur das starke Triebleben seiner Helden und Heldinnen, die Hegemonie ihres Unterbewußtseins, mag sich dies nun Geist oder Gemüt oder, besonders gern, Gefühl oder Herz nennen — überhaupt die Unfreiheit und Gebundenheit, der seine Gestalten verfallen oder entwachsen, dieser ganze innere Fatalismus steht romantischen Gedanken, Interessen, Überzeugungen zu nahe, und zu oft begegnen sich Kleist und Romantik auf der berühmten oder berüchtigten Nachtseite der Natur, als daß man eine reinliche und völlige Ablösung des Dichters von der Schule durchführen könnte.

„Zum Dramatiker", sagt Gundolf, „macht ihn der Drang, ein gleichviel von welchen Inhalten beladenes Inneres aus-zudrücken". Gewiß war er ebensowohl ein Bekenner wie ein Gestalter und jenes in noch höherem Grade als dieses, sein Dichten gleich dem Werners das Ventil für die Stürme einer Seele, die, von innen und außen aus einer Krise in die andere geschleudert, niemals Ruhe fand und den Dichter philiströsen Bekannten „fast immer in einem fieberhaften Zustand" erscheinen ließ. Das, was bei der Betrachtung eines Kunstwerkes am meisten „rührt", meint Kleist, sei nicht das Werk an sich, sondern die Eigentümlichkeit des Geistes, der es hervorgebracht, und sicherlich hat an dem begrifflich schwer zu erfassenden Reiz, der von der Penthesilea etwa oder dem Homburg ausströmt, das rätselhafte Ich eines großen Poeten den Löwenanteil. Den ganzen Schmerz und den Glanz seiner Seele hat er, eigenem Bekenntnis nach, in die Amazonenkönigin gelegt; fast in jedem seiner Dramen findet sich eine Gestalt, die von der des Dichters, wie er ist oder zu sein glaubt oder zu sein wünscht, nicht deutlich abzugrenzen ist. Wenn irgendwo, so herrscht in seiner Dichtung das Erlebnis, das der Liebe und des Hasses, das der Nation und des Staates, und diese Erlebtheit, die alle acht oder neun Dramen zu Bruchstücken einer großen Konfession macht, gibt gerade den gewagtesten Gestalten und Geschehnissen, den kühnsten Vor- und Übergängen, den extremsten Grenzfällen jene Überwahrheit, vor der die Kritik verstummt.

Man hat ihn einen Vollender des klassizistischen Dramas genannt, und wenn wir (wieder einmal) das Käthchen ausscheiden, so ist in seiner Technik die strenge Schule des 18. Jahrhunderts in der Tat nicht zu verkennen. So oft er in mühsamer Arbeit, deren fanatischer Ernst sich scharf von der behaglichen Praxis Arnims oder Brentanos abhebt, seine Ekstasen objektivierte, seine Visionen in Begriffe, Worte, Verse umsetzte, jedesmal stellte sich dienstfertig ein überaus scharfer Verstand ein, entstanden wahre Präzisionsarbeiten, in denen nichts vorkommt, was nicht zur Sache gehört, aber auch kein Glied in der Kette der Motive fehlt; „unaufhaltsam, wie in den Effektenstücken gedankenloser Bühnentechniker, flutet die Handlung dahin" (Treitschke), bald im schmalen Bette des weimarischen Jambendramas, bald im breiteren des Ritterstücks. Ja sein technisches Ideal ist offenbar noch weit hinter dem Klassizismus zu suchen, bei dem mächtigen Einakter der attischen Tragödie, das jedenfalls auch Klopstocks Hermannsdramen vorschwebte, nur daß in Kleists „Krug" und „Penthesilea" auch die chorischen Ruhepausen der Antike und des Bardiets fehlen; da triumphieren die alten drei Einheiten, wie in Werners und Müllners Februar-Schauerstücken, da entsteht eine Geschlossenheit, deren logische und ästhetische Werte alle Theaterleiter seit Goethe verkennen, wenn sie „Krug" oder „Penthesilea" in Akte gliedern. Freilich reicht diese mit 3043 Versen nahe an den Umfang des „Tasso", der „Krug" (1974 Zeilen) an den der „Iphigenie" heran, und der vollendete Guiskard, von dem uns jetzt in etwas über 500 Versen ganz offenbar nur ein bescheidener Bruchteil vorliegt, hätte die Dimensionen der Penthesilea noch überboten. Natürlich kommt dieser großartige alt-neue Stil, der bisweilen (in der „Penthesilea") sogar die Lokalität unbestimmt oder neutral läßt, ohne die erprobten Mittel des Einheitsdramas nicht aus, als da sind Botenberichte und Teichoskopien; auch der Monolog stellt sich ein, nimmt aber unter Kleists Händen einen äußerst individuellen, bedingten, einmaligen Charakter an — ganz anders als bei Schiller. — Im allgemeinen stellt Kleists dramatische Technik eine besondere Abart der ja wiederum ins Altertum zurückreichenden sog. analytischen dar. Vorausgesetzt wird ein oft recht verwickelter Tatbestand, keinem der Beteiligten ist er ganz klar, schrittweise nähern sich die einzelnen der Erkenntnis, und an diese knüpft sich, vielmehr: aus ihr ergibt sich, mit ihr ist identisch die tragische oder komische oder versöhnliche Lösung. Überall Geheimnisse (am wenigsten in der „Hermannsschlacht", aber selbst dort); überall die entgegengesetzten Strebungen des Versteckens und des Ausforschens; überall foltert uns eine wachsende Hochspannung, schwebt tragische Ironie über Nichtwissern und Nichtverstehern. Aus solchen Voraussetzungen ergibt sich ein förmliches Inquisitionsverfahren; Rupert, Jeronimo und Sylvester Schroffenstein, der alte Normanne im „Guis-

kard", Amphitryon, Achill und Penthesilea, der Große Kurfürst — alle haben sie etwas vom Untersuchungsrichter, „Käthchen" setzt mit einem Strafprozeß ein, und im „Krug" wird überhaupt die Szene zum Tribunal, das ganze Drama zur langen Reihe mehr oder minder treffsicherer Fragen, unwahrer und wahrer Aussagen, falscher und richtiger Schlüsse – eine Schachpartie, bei der jeder Zug die gesamte Situation verändert, bis endlich der drollige König mattgesetzt ist. Unmittelbarer Vorfahr dieser dramatischen Dialektik mag Lessing sein, ihr nächster Erbe ist unverkennbar der Hebbel des „Diamanten", des Herodes und Gyges. – Wenn dergestalt im Aufbau des Kleistischen Dramas kühnste, eigenwilligste Einbildungskraft und genaueste Berechnung einander die Hände reichen, die Temperatur der Dichtung zwischen Siede- und Gefrierpunkt unablässig auf und nieder geht, so bekundet auch die Sprache des Dichters und seiner Gestalten, mag sie nun als freier Blankvers oder streckenweise (im „Käthchen") als Prosa erscheinen, dieselbe eigentümliche Zwiespältigkeit oder Polarität. Wo sie dem Ausdruck, wirklich der Expression des Dichters oder seines Helden — sie sind, wie gesagt, nicht leicht voneinander zu trennen — dienen soll, durchläuft sie wie die Shakespeares oder der Stürmer mit der Schnelle des ekstatischen Virtuosen die ganze Skala von den gewagtesten Bildern, von den verwegensten Hyperbeln, die Berge aufeinander türmen, Helios an seinen Flammenhaaren niederziehn, die Leiter an Cäsars Stern ansetzen, hinab zu den gröbsten Schimpfworten des Kasernhofs und der Landstraße (für die Zeitgenossen ein Charakteristikum Kleists) — und nach anderer Richtung hin zu wunderbar zarten Halbtönen und Farbenübergängen, grade im sporenklirrenden „Homburg", zu lyrischen Stimmungsbildern, die die zeitliche Nähe der Romantik bekunden, nicht aber wie bei Tieck, Arnim, Brentano die Architektur überwuchern, sondern die edeln Linien des Aufbaus erst recht hervortreten lassen. Derselbe überwältigende Reichtum wie in Goethes und Schillers Jugendwerken; der heroische Schwung Moors und Fieskos, die naiven Naturlaute Georgs und Gretchens; dazu, grade an den Wende- und Höhepunkten, in eigentümlicher Keuschheit des Bekennens ein rührender Lakonismus, ein meisterhaftes Verbergenwollen und -dochnichtkönnen seelischer Vorgänge. So der Poet. Der Verstandesmensch Kleist aber bietet gleichzeitig alle Mittel der Syntax und Wortstellung auf, um das logische Gerüst seiner Dialektik, seiner Motivenberichte fehlerlos und tragfähig zu errichten. Schon in den Schroffensteinern sind sein eigentümlich zerhackter und verzwickter Sprechstil mit den charakteristischen kurzen Einschüben, die Rede unter fortwährender Bezugnahme auf den Hörer, die kunstvolle Durchflechtung des Satzgebäudes ebenso festgelegt wie Hebbels Diktion in der „Judith", und wie Hebbels oder des reifen Wagner, so ist auch seine Sprache mit keiner

andern zu verwechseln, weder mit der vornehm-idealistischen Rhetorik Schillers, noch mit dem bald mystischen, bald trivialen Stil Werners, gar nicht zu reden von dem Wortschwall der Großdramatiker oder von den Witzeleien in der Art des „Ponce".

Wie Werners „Söhne des Tales" ist die gleichzeitig veröffentlichte „Familie Schroffenstein" (geschr. 1801 f., gedr. 03, aufgef. Burgth. als „Die Waffenbrüder" 13. IX. 23) durch mehrere Stadien hindurchgegangen, u. zw. vor allem, um das spanische Kostüm einer Familie Thierrez oder Ghonorez (in dieser Gestalt aufgef. Frankf. a. O. 1912) mit dem des deutschen Ritterstücks zu vertauschen und um eine ursprünglich stark hervortretende hexenhafte „Leiterin des Schicksals" zu einer Figur des Mittel- oder Hintergrundes hinabzudrücken. Der bekannte Inhalt läßt sich entwicklungsgeschichtlich ganz kurz formulieren: Romeo und Julie, Aloys und Imelde in der Umwelt Ottos von Wittelsbach oder Karls von Berneck und so wie dieser letztere fast alle Elemente des Schicksalsdramas aufweisend; das für Kleist kennzeichnende inquisitorische Verfahren bereits in vollem Gange. Ebenso in „Robert Guiskard", den Kleist mit Aufgebot seiner ganzen Kraft 1802 f. schrieb, 1803 vernichtete, 1808 zum kleinen Teil wiederherstellte; daher ist der Ausgang, obgleich zweifellos tragisch, in dem Wie dieser Tragik nunmehr ungewiß. Jedenfalls läßt die Form, der schon erwähnte Riesen-Einakter, eine andere als eine analytische Tragödie, d. h. eine im wesentliche auf die Katastrophe beschränkte Handlung nicht zu. So viel sich heute aus dem Torso entnehmen läßt, war dem obskuren geschichtlichen Stoff mit selbstherrlicher Willkür eine großartige Verwicklung abgewonnen, und so wirkt der „Guiskard", wiewohl ohne irgendwelche Beziehungen auf seine und unsere Gegenwart, an denen „Hermann" und „Homburg" überreich sind, und als Fragmente auf einen Teil der Exposition eingeschränkt, gleichwohl mit unvermuteter Stärke, so oft er (seit 1901) auf der Bühne erscheint; wer wollte Wieland, dem das Ganze oder fast das Ganze bekannt war und dessen Urteil wir oben angeführt haben, Lügen strafen? Auch der „Zerbrochene Krug" (geschr. 1802, 06; aufgef. 2. III. 08 Weimar; gedr. 11) kennt keine Zwischenakte, hat einen geheimnisvollen Tatbestand zu enthüllen, liegt auf der Tagseite der Natur. Das Thema ist uralt, durch den mittelalterlichen „Rumpolt" (vgl. S. 38) und Gryphius' „Dornrose" und wie vielemal sonst vorweggenommen, wird aber von Kleist, der hier, und leider nur hier, starke Begabung für das Komische offenbart, mit rücksichtslosem, eigentlich nur durch das Metrum gemilderten Frühnaturalismus behandelt, der wohl das Urteil „durchaus elend" eines so feinen Kenners wie Schreyvogel verantworten muß. Mit Arnims groben Schwänken hat der „Krug" kaum mehr gemeinsam als die mit breitem Behagen gezeichnete ger-

manische Umwelt; man muß sehr weit ins 19. Jahrhundert hinein, bis zum „Diamanten" Hebbels, um ein vergleichbares Gegenstück zu finden, das denn ebenfalls seine krause Handlung durch die Symbolik seines Hauptrequisits zusammenhält; „der Topf, der zerbrochen wurde, ist ein köstliches Sinnbild für Alles, um das hier gespielt wird: Evas guter Ruf, die vereitelte Hochzeit, Adams Richtertum, das Rechtsverfahren selber" (Nadler). Den „Amphitryon" (geschr. 1806, gedr. 07, aufgef. Berlin 98) verbindet mit dem „Krug" das hohe Alter des Themas, eines Lieblings der Weltliteratur, und die ironische Grundstimmung. Diese freilich liegt im Kampf mit einer gewissermaßen religiösen (vgl. S. 136) oder mystischen Vertiefung des Verhältnisses Jupiter-Alkmene, einer Auffassung, die, wiewohl nichts weniger als christlich etwa im Sinne Tiecks oder Werners gemeint, dennoch Romantiker wie Gentz und Adam Müller entzückte, aber das Stilgefühl Goethes beleidigte. Kleists Lustspiel ist bekanntlich eine Bearbeitung der berühmten Komödie Molières und insofern das Endglied der erlauchten Reihe, die von Menander und Plautus zum goldenen Zeitalter der französischen Literatur führt; kurz vorher hatte der Aufklärer Falk, dem wir schon begegnet sind, mit romantisch bunter Metrik eine Rekonstruktion des verlorenen menandrischen Stückes gewagt.

Gleichzeitig mit der „Achilleis" und mit „Attila" und „Wanda" tritt „Penthesilea" (geschr. 1806—08, gedr. 08, aufgef. Berlin 25. IV. 76) an die Öffentlichkeit, Goethes homerischem Fragment und den romantischen Liebesdramen Werners durch Inhalt oder Gehalt verwandt, der dritte und letzte von den Einaktern nach antikem Muster. Wie in „Iphigenie", „Ion", „Amphitryon", aber in weit höherem Maß als dort eigenmächtige Modernisierung des antiken Stoffs, der die bunte Mannigfaltigkeit der antiken Überlieferungen allerdings Vorschub leistet; bei den Alten Penthesilea von Achill geliebt, aber getötet, hier umgekehrt Achill ein Opfer der liebenden Königin, wie Attila durch Hildegunde, Rüdiger durch Wanda fällt, dann Selbstmord der Amazonen- wie der polnischen Fürstin; Zufälle und Mißverständnisse unermüdlich am Werk, aus ihrem Kausalgeflecht aufragend die beiden einzigen Gestalten des Dramas, Er und Sie (denn alle Andern sind nur Vertraute verschiedenen Grades), Achill ganz einfach gehalten, der mindest Komplizierte aller Kleistischen Helden, während Penthesilea die ganze Tonleiter des Weibes von der Grazie zur Furie durchläuft; das Ganze durchaus visionär, erfüllt von einer Ekstase, in deren Glut-hauch der nachmessende und richtende Verstand sich nicht zu behaupten vermag; keineswegs der Höhepunkt von Kleists Kunst, gewiß aber, um mit Gundolf zu reden, Kleists kleistischstes Werk, denn in keinem andern spielt das Unbewußte, das Triebhafte der Personen oder, was hier dasselbe ist, des Dichters eine so große Rolle.

Freilich, auch im „Käthchen von Heilbronn" (geschr. 1807 f., gedr. teilw. 08, ganz 10, aufgef. 17. III. 10 Th. a. d. Wien) gibt es ein prädestiniertes und wohlverwandtes Liebespaar à la Werner, prophetische Träume, Telepathie, Willensübertragung oder wie man damals sagte: tierischen Magnetismus, sogar einen leibhaftigen Engel (Ahnherrn des hernach so viel angefochtenen in Immermanns Hoferdrama) und (ursprünglich) auch eine tückische Melusine oder Undine, aber wenig von all diesem Nachtseitigen gehört zum Kern des Dramas; in der Hermannsschlacht (geschr. 1808, gedr. 21, aufgef. 63 oder etwas früher) geht es, einen Rückfall in amazonische Grausamkeit abgerechnet, ganz rational zu, und das eigentliche Problem im „Prinzen von Homburg" (geschr. 1810, gedr. 21, aufgef. 3. X. 21 Burgth. als „Die Schlacht von Fehrbellin") wird vom Nachtwandeln des Helden kaum berührt, so nötig dies der Intrige sein mag. Von der Romantik hatte die damalige Naturwissenschaft einen nachdrücklichen Hinweis auf eine ganze Reihe von Phänomenen des menschlichen Unterbewußtseins erhalten und aus solchem Neuland der Wissenschaft wurde dann wieder eins der Dichtung, genau wie späterhin die Vererbung für den Naturalismus, die psychoanalytische Unterwelt für die Dichtung der jüngsten Vergangenheit. Jedenfalls hat dem „Käthchen" sein seelenkundlicher Apparat nicht geschadet; hier fand das Publikum der Restaurationszeit restlos alle Reize des Ritterstücks vereint und darüber den Zauber der Romantik ausgegossen; eben dies Drama, in dem Kleist dem Theatergeschmack des Durchschnitts weit entgegenkam, hat folgerichtig das größte und beharrlichste Bühnenglück gehabt. Und doch weist keines so grobe technische Mängel auf, keines eine solche Menge gleichgültiger Gestalten; die aus Motiven der Volkslieder, Volksbücher und Ritterstücke kombinierte Erfindung steht erheblich unter der des in gleicher Umwelt sich bewegenden Erstlings, und die Luft- und Licht-Stimmung des „großen historischen Ritterschauspiels", an dem nichts historisch ist als eben dieses eine Wort, ist bald die wohlbekannte eines vagen, unverantwortlichen Mittelalters, bald eines richtigen Märchens, bald der Romantik von 1808. Gar nicht vollends vermögen wir, wie es ein Gemeinplatz älterer Literaturgeschichte fordert, im Grafen Friedrich Wetter von Strahl und im Käthchen von Heilbronn, die zu Hebbels Verdruß in zwölfter Stunde zur „kaiserlichen Prinzessin von Schwaben" befördert wird, in jener Vergröberung des Achilleus und in dieser krankhaft lieblichen Gestalt, die man sich als Patientin Justinus Kerners auf der Weibertreue denken könnte, Idealbilder des deutschen Jünglings, der deutschen Jungfrau zu erblicken. Wie bei einzelnen Dramen Shakespeares muß sich unsrer Bewunderung aus dem Ganzen der Dichtung in diese oder jene Szene, etwa in das berühmte Duett am Hollunderbusch flüchten.

Wenn erotische Probleme und Verwicklungen im Mittelpunkte der sechs ersten vollendeten Dramen Kleists stehen, so werden sie in den zwei letzten an die Peripherie gedrängt, etwa dorthin, wo bei Schiller Max und Thekla oder gar Ulrich und Bertha angesiedelt sind. In der Hermannsschlacht geht es um das Volk, in Homburg um den Staat. Wie eine Sturmflut war 1808 das völkische Bewußtsein und, was von diesem nicht zu trennen war, der Franzosenhaß über den bisher politisch Gleichgültigen oder Verbitterten gekommen; nun nahm er in der Dramatisierung dieses nationalsten Stoffes die ganze Dichtung der Befreiungskriege vorweg. Vorgängern wie J. E. Schlegel und Klopstock hat er, wie man sich wohl denken kann, so gut wie nichts zu danken, und da sein gewaltiges Schlüsselstück erst zehn Jahre nach seinem Tode, acht Jahre nach der Leipziger Schlacht erschien, stand es den vielen beziehlichen Hermannsdramen jener Zeit, etwa dem Wolfarts (1810), in dessen cheruskischem Olymp Wodan und Odin nebeneinander hausen, den schalen und servilen Machwerken Kotzebues oder der Weißenthurn nicht im Wege; Fouqués ungeheuerliches „Heldenspiel in sechs Abentheuren" setzte wenigstens mit einer gewissen Pietät erst dort ein, wo der Freund aufgehört hatte. Kleists Drama wirft das herkömmliche Personal der Hermannsschlachten bis auf Hermann, Thusnelda, Varus über Bord, es verfährt mit den Tatsachen der Geschichte ebenso willkürlich wie der „Guiskard", und der Anachronismen, der Kostümfehler sind so viele, so mutwillig herausfordernde, als wären sie geradezu beabsichtigt, damit auch dem stumpfsten Publikum begreiflich werde, hier handle es sich trotz aller Bardenchöre und Bärenfelle und Alraunen nicht nur um Angelegenheiten des ersten, sondern auch und noch viel mehr des neunzehnten Jahrhunderts, hier sei der cheruskische Sieg über Varus nur als Vorbild des erhofften österreichischen über die Franzosen Napoleons anzusehen, Hermann als Kaiser Franz oder Erzherzog Karl, Marbod als Friedrich Wilhelm III. u. s. f. Das Drama beginnt am Vorabend nicht nur der Teutoburger Schlacht, sondern auch des österreichischen Befreiungskrieges von 1809 und predigt durch den Mund des Einen, der auf der Höhe der Situation steht, eben Hermanns, unermüdlich zwei Lieblingsideen des Dichter-Politikers: den Freiheitskampf unter allen Umständen, selbst ohne Aussicht auf unmittelbaren Erfolg, und die Aufbietung aller, ausnahmslos aller Mittel für den großen Zweck. Eben diese Gegenwärtigkeit, dieser Reichtum an Beziehungen auf das Gestern und Heute, an Beziehungen, deren keine einer zeitgenössischen Hörerschaft entgangen wäre, hebt die „Hermannsschlacht" aus der Menge der einförmigen nachschillerischen Jambenhistorien deutlich heraus und hoch empor, wie sie sich andrerseits durch das Wagestück ihres bloßen Vorhandenseins, durch ihre prophetische Kühnheit von den wertlosen Gelegenheitsstücken abhebt, die nach dem Leipziger Gewitter wie die

Pilze aufschossen. Seit langer Zeit das erste und für lange Zeit hinaus das letzte deutsche Tendenzdrama großen Stils; durchaus erlebt und doch auch durchaus gestaltet; Szenen, deren erschütternde Gewalt durch das Zwielicht zwischen Anno Neun und Achtzehnhundertneun nur noch erhöht wird. Freilich, von alledem erfuhren die Mitlebenden nichts; auf Österreich hatte der weltfremde Poet all seine Hoffnungen für das wilde überaktuelle Drama gesetzt, auf dasselbe Österreich, das eben damals aus seiner eigenen, von oben herab befohlenen Kriegslyrik ängstlich die Worte Napoleon und Franzosen ausmerzte; der Krieg ging verloren, das Manuskript verstaubte in einer Schublade der Hofbühne, während über ihre Bretter der Theaterdonner französischer Alexandriner rollte. Und wie urteilten die wenigen im „Reich", die überhaupt um die Hermannsschlacht wußten? Vater Körner, dessen feiner Geschmack sogar den Amphitryon hatte gelten lassen, schrieb seinem Sohn 1808, Kleist arbeite jetzt an einem Hermann, der aber „sonderbarerweise" Bezug auf jetzige Zeitverhältnisse habe; „ich liebe es nicht, daß man seine Dichtung an die wirkliche Welt anknüpft. Eben um drückenden Verhältnissen der Wirklichkeit zu entgehen, flüchtet man sich gerne in das Reich der Phantasie." Wenige Jahre später, und der gebeugte Vater gab des Sohns „Leier und Schwert" heraus!

Eine entscheidende Schlacht, Sieg eines deutschen Heers über fremde Eindringlinge, damit hat es auch der „Prinz von Homburg" zu tun, aber das Treffen bei Fehrbellin ist nur Voraussetzung des eigentlichen Konfliktes, der die Fremden so wenig angeht, daß wir in allen fünf Akten nicht einen Schweden zu Gesicht bekommen. Diesen Konflikt — er ist allbekannt — bot dem Dichter eine in den Tatsachen unbegründete, aber tiefen Sinn der brandenburgischen Geschichte aussprechende Legende. Wie Arnims und Fouqués, hat in zwölfter Stunde auch das Kleistische Drama heimgefunden. Nicht ein unter habsburgischer Führung den Erbfeind niederschmetterndes, ein durch freiwillige Unterwerfung Marbod-Preußens neu geeinigtes Deutschland schwebte jetzt dem Dichter vor — diese Träume lagen auf dem Schlachtfeld von Wagram eingescharrt —, sondern eine glorreiche Zukunft des Hohenzollernstaates, für den so viele Kleiste gearbeitet und gefochten hatten, auf den der Dichter eben jetzt wie auf eine letzte Karte alle Hoffnungen des Privatmanns, des Künstlers, des Bürgers setzte. Das Frührot dieser Hoffnungen, dieser, soweit Kleists Leben reichte, schnell und grausam enttäuschten, liegt über seinem letzten und Meisterwerk. So hart es am Grabe vorbeistreift, es ist doch das mildeste und versöhnlichste aller Dramen Kleists, „blond mit blauen Augen", wie sein Held und (V. 1095) dessen Verbrechen. Ohne Hermanns Tücke, ohne Penthesileas oder Thusneldas Grausamkeit, lediglich mit sittlichen Mitteln überwindet der Staat, der sich im Großen Kurfürsten gleichsam hypostasiert, schwere äußere

und innere Krisen, wird ein romantischer Träumer oder Hans im Glück zum Bürger dieses idealisierten Staates erzogen, lernt das Individuum Ehrfurcht vor dem Gesetz, das Gesetz Ehrfurcht vor dem Individuum. „Homburg" strebt durchaus nicht die Aktualität der „Hermannsschlacht" an, und gleichwohl spricht er vernehmlich zu den Mitlebenden und Landsleuten — vielmehr er hätte gesprochen, wäre das Manuskript nicht Manuskript geblieben; er hätte den Bürgern des aus hundert Wunden blutenden, durch Parteiung zerrissenen, scheinbar völlig erschöpften Gemeinwesens die heroische Zuversicht, die für Kleist und seinen Helden gleich charakteristisch ist, mitgeteilt, er hätte einen Konflikt, wie er sich damals in Preußens Zwangslage von Schill bis auf York immer wiederholen mußte, aus dem Staub der trivialen Erörterung in die reinen Regionen der Dichtung gehoben. Und er hätte gerade in den Jahren, da die Verwilderung des romantischen Dramas den Höhepunkt erreicht, da die Schicksalstragödie im engern Sinn ihren ersten Schritt auf die Bretter getan hatte, der deutschen Bühne, dem deutschen Volk ein Werk schenken können, dessen kühne Problemstellung und Lösung, dessen meisterhafter Bau, dessen kunstvolle Abrundung, dessen tiefer Sinn, dessen bald rührende, bald herbe Schönheit im deutschen wie im Drama der Welt kaum ihresgleichen haben. An diesem Werk, dessen sich weder ein Verleger noch ein Bühnenleiter erbarmte, läßt sich ermessen, welche stolze Zukunft der Schuß vom 21. November 1811 vernichtete. Was wir von Kleists dramatischer Lebensarbeit überschauen, entspricht nur etwa der Periode, die bei Schiller zwischen den Räubern und Don Carlos, die bei Hebbel zwischen Judith und Herodes liegt — den Lehrjahren mit ihren Krisen und Explosionen, auf die unweigerlich die Ära der beruhigten Reife folgt. Bei Kleist ist der „Homburg" ihr Anfang und Ende; kein Wunder, wenn der Hauptakzent der Nachwelt nur selten und zumeist aus dynastisch-politischen Gründen hieher fiel, sonst ehemals auf das „Käthchen", neuerdings auf die „Penthesilea" — und daß man Spuren Kleists dort vor allen zu finden vermeint, wo sich Hochspannungen des Affekts durch Sprengung überkommener Formen dramatisch entladen. Dann erschallt regelmäßig die Parole: „Zurück zu Kleist" (als gäbe es solch ein Zurück!), dann wird sein Name zum Fahnenwort für irgendeine äußerste Rechte oder Linke jugendlicher Dichter, die nichts mit ihm gemein haben, als daß auch sie das Ohr der Nation nicht oder nicht gleich finden. Letzten Endes, von Unwesentlichem abgesehen, bleibt dieser Zeit- und gelegentliche Weggenosse der Romantik für unsere Betrachtung ein Einsamer, und diese Stellung entspricht seiner Größe.

Fatalistisches Schauerdrama

So fest seit mehr als einem Jahrhundert die Bezeichnung „Schicksalsdramatiker“ an einer Gruppe haftet, in der sich Werner, Müllner, der Anfänger Grillparzer, dann Houwald und einige Mit- und Nachläufer zusammenfinden, so kann diesen Dichtern der erwähnte Generalnenner doch nur bedingungs- oder leihweise überlassen werden, da er zweifellos (vgl. S. 486, 489, 497, 506 ff., 513, 516, 519, 525 f.) so gut wie dem ganzen früh- und hochromantischen Drama vom „Berneck“ bis zur „Gründung Prags“ zukommt, ja geradezu als Synonym für romantisches Drama schlechthin gebraucht werden kann, weil er ein wichtiges Kennzeichen dessen, eine deutliche Abgrenzung vom 18. Jahrhundert ausspricht. Jene vier Dichter stellen nur insofern eine Gemeinschaft, eine geschichtliche Einheit dar, als sie, und zwar ziemlich rasch nacheinander, im Zeichen des Fatalismus (oder mindestens mit den durch ihn gleichsam geweihten Waffen) die der eigentlichen Romantik uneinnehmbare und daher von ihr verschmähte Normalbühne eroberten und — außer Werner — sich lange auf ihr behaupteten, so daß die von den Theoretikern der Schule sorgsam geschiedenen Begriffe „dramatisch“ und „theatralisch“ endlich wieder zusammentreffen konnten. Durch das Aufsehen, das der „24. Februar“ machte, durch den sensationellen Erfolg der „Schuld“, der „Ahnfrau“, des „Bildes“ wurden ihre Verfasser und daher auch die von einem zum andern führenden Linien grell beleuchtet: so vollzog sich früh eine Gruppenbildung, die als solche unangefochten bleiben könnte, wenn nicht ihre Schutzmarke dem Abschluß, dem Epilog einer großen Bewegung das zuzuweisen schiene, was dieser von ihrem ersten Augenblick an eigen war, von ihr überhaupt nicht zu trennen ist.

Schicksal kann nach unserem wie nach damaligem Sprachgebrauch nur zweierlei bedeuten, entweder die Summe dessen, was im Menschenleben dem Verstand unerklärlich bleibt, vor allem des Unerwarteten, Unwahrscheinlichen, Unerwünschten — oder eine Macht, die wir, eben um das Unerklärliche zu erklären, für jene Summe verantwortlich machen, eine oberste Instanz, die man sich auf vielerlei Art vorstellen kann und vorgestellt hat: gerecht oder teilnahmslos oder tückisch, im Kostüm antiker oder nordischer Mythologie oder astrologisch oder christlich, oder im Sinn des Determinismus neuzeitlicher Philosophie als lückenlose Kausalkette. Gibt man das Dasein solch eines, in welcher Form immer über den Menschen waltenden Schicksals zu, dann gerät der Begriff der Willensfreiheit, auf dem doch alle Ethik und Rechtspflege, ja das gesamte praktische Leben beruhen, ins Gedränge und mit ihm der für das Drama zumal des Klassizismus besonders wichtige der Schuld; überhaupt

rollen sich, wenn man ein Schicksal statuiert oder leugnet, sofort uralte und weder von der Religion noch von der Philosophie jemals genügend beantwortete Grundfragen der Menschheit auf, ergeben sich großartige Fernsichten. Die Aufklärung bekennt sich im allgemeinen zum Indeterminismus, gibt ein Schicksal nicht zu, betrachtet den Willen als frei, den Einzelnen für sein Tun und Lassen verantwortlich; die Romantik aber werden wir von vornherein dort suchen, wo sie sich tatsächlich aufgestellt hat: auf dem Boden eines bald antiken, bald christlichen, auch wohl ganz primitiven Fatalismus — und wo die Romantik, dort ist auch ihr Drama, und zwar von Anbeginn.

Von fatalistischen, d. h. von Elementen, zu deren Begründung und Erklärung die äußeren und inneren Gegebenheiten der Dichtung nicht hinreichen, ist freilich im ganzen Umkreis der Weltliteratur kein Drama frei, nicht einmal Meisterstücke der Motivierung, wie Galotti und Wildente; immer bleibt noch Spielraum für jenes X, ob man nun seine Leistungen auf das Konto eines anonymen oder eines benannten Schicksals oder des Wunders oder des Zufalls bucht. Auch ein Vorwiegen dieser Elemente konstituiert den Begriff des Schicksalsdramas noch nicht, wenn anders dieser einen Sinn haben soll, sondern die fatalistische Weltanschauung des Dichters oder seiner Geschöpfe, und das eigentlich Entscheidende ist die gebundene Marschroute, das in irgendeiner Form kundgemachte und im Laufe des Dramas vollzogene Schicksalsdekret. Hierfür boten sich der Romantik klassische Beispiele in den Orakeln, Weissagungen, Verwünschungen der attischen Tragödien (vgl. S. 489), die von den Poetikern des 18. Jahrhunderts ausdrücklich und wiederholt als Schicksalstragödie dem modernen Charakter- oder Leidenschaftsdrama (wobei man an Shakespeare dachte) gegenübergestellt worden war; auf diesem Gebiete der Ästhetik wurzelten Lessings merkwürdige Entwürfe fatalistischer Tragödien, Schillers Experimente im „Wallenstein", in der „Braut von Messina", das große, gewaltige Schicksal, welches den Menschen erhebt, wenn es den Menschen zermalmt, als überkausale transzendente Macht im neuzeitlichen Charakterdrama einzubürgern — keineswegs als ein Element seiner Weltanschauung, gewiß nicht, aber als unschätzbaren ästhetischen Wert. Nicht die Romantiker, sondern Schiller und (durch eine auffällige Äußerung im „Wilhelm Meister") Goethe haben dem Wort Schicksal den Widerhall eines Schlagworts gegeben. Solchen klassischen und klassizistischen Hilfen gesellt sich der Einfluß Calderons, der, wiewohl als allerchristlichster Dichter dogmatisch ein Verfechter der Willensfreiheit, dennoch durch die „Andacht zum Kreuz", „Leben ein Traum", „Eifersucht das größte Scheusal" dem Schicksalsdrama großen Vorschub leistete; Gozzis bunte Märchenwelt (vgl. S. 489 f.) war von Schicksal und Wundern erfüllt; Shakespeare bot wenigstens den „Macbeth" und

überdies viel für den äußeren Apparat der Müllner und Genossen; dazu die gleich unterirdischen Zuflüsse aus dem süddeutschen Barock, dem Jesuitendrama, der Oper, dem Ritterstück mit seinen Erbflüchen und Burggeistern; endlich Auswirkungen des englischen Schauerromans und seiner deutschen Entsprechungen, einer dem Schicksalsdrama parallelen Linie in Novelle und Roman von Tieck bis Hoffmann. Dies in Kürze die literarhistorischen Impulse: doppelt wirksam, wenn sie auf Mentalitäten wie die des jungen Tieck, Werners, Brentanos, auf die Welt- und Lebensanschauung der ganzen romantischen Generation trafen. In der Geschichte des fatalistischen Dramas, das mit dem „Berneck" (gedr. 1797) einsetzt, bedeutet fast jedes folgende Jahr eine Etappe: 1798 erscheint Tiecks „Abschied", 1798 f. werden die drei Teile des „Wallenstein", 1802 „Jon" und „Alarkos" aufgeführt; 1803 „Braut von Messina", Friedrich Kinds „Schloß Aklam", ein ritterliches Schicksalsdrama, wie es im Buch steht, Werners „Söhne des Tales", Band Eins von Schlegels Spanischem Theater; 1806 produziert Werner das erste seiner prädestinierten Liebespaare und Apel (vgl. S. 507) seine durchaus fatalistischen „Aitolier"; 1808 wird „Wanda" aufgeführt, „Attila" und „Sigurd der Schlangentöter" gedruckt; 1809 schreibt Werner seinen „Vierundzwanzigsten Februar", der 1810 über die Weimarer Bühne geht. Hier zuerst wurde das Schicksal u. zw. ein ebenso grausames wie pedantisches, dessen ursprünglich gradezu teuflische Physiognomie durch die nachher aufgetragene christliche Schminke nicht genügend verdeckt wird, in die volle Gegenwart gestellt und zugleich zur unsichtbaren Hauptperson des Dramas befördert; insofern, nur insofern mag der „Februar" als literargeschichtliche Epoche gelten. Die auf ihn gelenkte Aufmerksamkeit wurde durch den Übertritt seines Dichters gesteigert; größer war der äußere Erfolg von Müllners plumper Nachahmung (1812), zumal in der gemilderten Gestalt (1815), ungeheuer der der „Schuld" (1813), schwächer der des „Yngurd" (1816), beispiellos die Aufnahme der „Ahnfrau" (1817) und der drei Houwaldschen Uraufführungen von 1820. Aber um dieselbe Zeit wächst die kritische Opposition, in der sich Tieck und Börne begegnen, bedrohlich an, die Gattung gerät allmählich in Mißkredit; von 1817 an bringt jedes Jahr neue Parodien; die berühmtesten, Platens „Verhängnisvolle Gabel" und „Romantischer Ödipus", erschienen allerdings erst 1826 und 29, wahrlich als Senf nach Tisch. Der richtige Triumphzug des fatalistischen Dramas hatte grade ein Jahrzehnt gedauert, von 1810 bis 20, und als Zeugen dieses Glanzes verblieben die „Schuld" ein halbes, die „Ahnfrau" ein ganzes Jahrhundert auf dem Spielplan, kehrten gar nicht wenige Motive und Behelfe der Gattung im Drama der Restaurationszeit und der Jahrhundertmitte immer wieder. Äußerlich gliedert sich das Schick-

salsdrama ungezwungen in drei Gruppen: eine mit der antiken Umwelt des „Jon", der „Aitolier"; eine im Blechharnisch des Ritterstücks nach Art des „Berneck" und des „Schlosses Aklam": hierher gehören Wanda, Käthchen, Cunegunde, Yngurd, Albaneserin, während die „Braut von Messina" die kulturellen Möglichkeiten beider Typen vereinigt; endlich Typus C, der wirksamste, in des Dichters und der Hörer Gegenwart angesiedelt, wie im „Abschied", in den Februarstücken, in der „Schuld" (?), öfters bei Houwald und noch in Heines „Ratcliff". Typus A und B fallen in die Sphäre des Wunders, C in die des Zufalls d. h. was wir so nennen, denn in der Welt des Schicksalsdramas gibt es keinen. In A und B können Götter, Heilige, Geister als Organe, als Emissäre (vgl. S. 531) des Schicksals dienen, in C bleiben dessen Opfer unter sich. Aber insofern rücken wieder B und C zusammen, als in ihnen häufig an die Stelle des heidnischen Fatums die unerforschliche, aber notwendig als allgerecht oder allgütig anzunehmende christliche Vorsehung tritt, auf deren Walten gerade die Dichter, bei denen es am fatalsten zugeht, Werner, Müllner, Grillparzer, besonders starken Akzent legen, weil sie so volle Gewalt über Leben und Tod ihrer Gestalten erhalten. Denn das Leben ist der Güter höchstes nicht — zumal nach christlicher Lehre, der Tod nicht sowohl ein Abschluß, als ein Beginn, der Eintritt in ein bessres Jenseits,

Wo der Wahn im Licht verschwindet,
Wo die Liebe ewig bindet
Und der Glauben Bürgschaft findet,

wo nicht nur unbewußter Blutschande (29. Februar), sondern auch ungetreuen Gattinnen wie Elvira, bewußten Mördern wie Kunz Kuruth, Walter Horst, Hugo Örindur, Selbstmördern wie Hugo und Elvira Vergebung mit vollen Händen gespendet wird. Andrerseits hat auf dem Boden dieser Weltanschauung Leiden und Tod völlig unschuldiger Menschen, Kurt Kuruths z. B. im „24." und Emils im „29. Februar" nichts Verletzendes, weil, wie Oehlenschläger in ähnlichem Falle verteidigend hervorhebt, erst jenseits des Grabes wirkliche Gerechtigkeit geübt wird. Wenn man den beredten Vor- und Nachworten der eigentlichen Schicksalspoeten glauben will, so findet in ihrer Welt sehr wohl Schuld und Verdienst, Zurechnung und Verantwortlichkeit statt; sie ermüden nicht, sich persönlich gegen den Fatalismus ihrer Helden und ihrer Verbrecher, der bewußten wie der unbewußten, zu verwahren, wobei sie allerdings übersehen, daß eine fatalistische Weltordung im Rahmen eines Dramas gar nicht stärker erwiesen werden kann als durch die strikte Vollstreckung des obligaten Schicksalsspruchs. Da helfen alle Spitzfindigkeiten Werners, alle Winkelzüge Müllners nichts; wenn der Vaterfluch (vielmehr die Vaterflüche) im „24. Februar", wenn die verzwickte Weissagung der durch Verweigerung eines Almo-

sens gereizten Zigeunerin in der „Schuld" in Erfüllung gehen, so spricht dies allzulaut für das Vorhandensein eines boshaften und kleinlichen, überdies von untergeordneten Leuten gewissermaßen abhängigen, ihnen gehorsamen Schicksals, als daß sich damit die Existenz einer allgütigen oder allgerechten Gottheit vereinigen ließe.

Dieses zu vollstreckende und regelmäßig auch vollstreckte Dekret nun, eigentlichstes Wesen und Wahrzeichen des Schicksalsdramas und keineswegs auf die Gruppe Werner-Müllner beschränkt, kann auf mancherlei Art erfolgen: als Orakel, Weissagung, Traum (Käthchen!), Fluch u. dgl.; es kann relativ einfach lauten, wie in Kinds „Minstrel" (der 1804 bewirkten Umarbeitung von „Schloß Aklam") und in der „Ahnfrau" — oder widerspruchsvoll oder, wie in „Berneck", scheinbar unmöglich: durchgeführt wird es ja doch. Wenn die entscheidenden Eingriffe des Schicksals an bestimmten Tagen des Kalenderjahrs erfolgen, so erfahren es die Opfer nie aus dem Wortlaut des Fluchs, Orakels usw., aber aus der Praxis des Schicksals. Solche Unglückstage finden sich schon bei Tieck, im „Berneck" und (allerdings nur episodisch, V 2) im „Blaubart", Paradebeispiele in den Februaren und der „Schuld", andere in der „Cunegunde", wo wenigstens der Monat verhängnisschwanger ist, in Houwalds „Heimkehr" usf. bis zu einem arg verspäteten Nachzügler, zu Gutzkows „Dreizehntem November" (1845).

Oft nimmt der Schicksalsspruch die Form eines durch irgendein Vergehen veranlaßten Fluchs an, er gehört der Vorgeschichte an, muß also exponiert werden, ruht auf einzelnen Personen (24. Februar, Schuld) oder auf einem ganzen Geschlecht (Berneck, Messina, Gleichen, Auerhahn, Yngurd, Ahnfrau, Albaneserin). Als stummer Vollstrecker solch eines Einzel- oder Erbfluchs erscheint häufig ein verhängnisvolles Objekt, ein „Schicksalsrequisit", schon in der Antike, bei Euripides und Seneca vorbereitet, vielleicht auch durch die Talismane der Opern und Ritterstücke, die Blumen- und Edelsteinsymbolik Tiecks und Werners (S. 512). Natürlich vor allem Waffen oder Waffenähnliches: Messer, Dolche, Beile, Schwerter, aber auch Bilder und andre corpora delicti, besonders bei Grillparzer. Solche Magie (und fast immer auch Tücke) des Objekts im speziell so genannten Schicksalsdrama verträgt sich sehr wohl mit jenen Drohungen des Kalenders, mit den besonders im Typus B heimischen Geistern, mit dem stets irgendwie aus dem Normal- und Kausalleben herausgehobenen, seine Bewohner irgendwie isolierenden Milieu: Typus B Ritterschloß, C einsames Land-, Gast-, Forsthaus, Friedhof, Leuchtturm; Vorliebe für Abend oder Nacht, so daß manche Dramen, Schuld z. B. und Ahnfrau, mit Ausschluß des Tageslichts verlaufen; Herbst oder Winter, Sturm, Schneetreiben, empörtes Meer; Harfen-, Waldhorn-, Glockenklang; überhaupt werden alle Register der

von der Romantik d. h. von Tieck entdeckten Stimmungskunst gezogen, damit das Publikum bei Müllner das Gruseln lerne und bei Houwald, wie vordem bei Kotzebue, Tränenströme vergieße. Eben dahin strebt auch die Technik: geringes Personal („Abschied", Werners „Februar", Körners „Sühne" kommen mit drei Personen aus), straff zusammengehaltene Handlung, meist analytisch und durch einen Heimkehrer oder Gast in Fluß gebracht; einaktig oder wenigstens zeitlich stark konzentriert; Ruhepunkte selten, Seitensprünge seltener; scharfsinnige Diskussion des jeweils bekannten Tatbestandes, zumal bei Müllner oft an Kleists Inquisitionen erinnernd. Und fast immer und in entscheidenden Momenten Erörterungen der einander feindlichen Begriffe Schicksal und Willensfreiheit, meist im fatalistischen Sinn, so daß die Verfasser, die bekanntlich durchaus nicht Fatalisten sein wollen, gleichsam nur ironisch oder mitleidig zuhören, wenn ihre Gestalten die größre Hälfte ihrer Schuld den unglückseligen Gestirnen zuwälzen. Schon in der Vorgeschichte der Modegattung, bei Tieck werden die Begriffe „Glück" und „Zufall" unermüdlich hin und her gewendet, bis sie endlich im „Fortunat" leibhaftig vor uns treten; schon Golo „kann nicht anders"; kein Thema kehrt so beharrlich wieder. Dann vor allem Werner, Müllner, Grillparzer, Houwald. „Ich bin bös nicht von Natur", sagt der Brudermörder Hugo,

Wahrlich nicht; allein das Schicksal
Führt auf böse Wege mich . . .
Tun? Der Mensch tut nichts. Es waltet
Über ihm verborgner Rat,
Und er muß, wie dieser schaltet.
Tun? Das nennst du eine Tat?
Oh, ich bitt' dich, laß das ruhn.
Alles, alles hängt zuletzt
Am Real, den meine Mutter
Einer Bettlerin verweigert,

welche deswegen über den noch ungeborenen Hugo den im Drama vollstreckten Fluch ausgesprochen hat. Dasselbe Thema variiert, tiefer und mit wahrem Affekt, Grillparzers Jaromir, als er sich selbst des begangenen Vatermordes überführt hat. „Euer Tun", ruft er den „schwarzen Scharen" aus der Hölle offnem Tor, dem gesamten Aufgebot der Sünden zu, „reicht nicht hinan

Nicht an das, was ich getan!
Ha, getan! — Hab' ich's getan?
Kann die Tat die Schuld beweisen,
Muß der Täter Mörder sein?
Weil die Hand, das blut'ge Eisen,
Ist drum das Verbrechen mein? . . .
Ja, der Wille ist der meine,
Doch die Tat ist dem Geschick,
Wie ich ringe, wie ich weine,

Seinen Arm hält nichts zurück.
Wo ist der, der sagen dürfe:
So will ich's, so sei's gemacht!
Unsre Taten sind nur Würfe
In des Zufalls blinde Nacht.

Oder Houwald, freilich, wie sich noch zeigen wird, der Harmloseste von allen; in seinem „Bild“ kommt der Indeterminismus und offenbar des Dichters eigene Meinung zu Wort, wenn Julie auf die fatalistische Äußerung des Marchese von Sorrento: „Was kann ich für des Schicksals harten Dank?“ antwortet:

Ihr nennt es so, damit die eigne Schuld
Ihr einer fremden Macht zuschreiben könnt;
Die strenge Folge seines eignen Handelns,
Das nennt der Mensch sein Schicksal; jagt er nur
Herzlos und blind den Leidenschaften nach,
Sieht er auch nur ein blindes Fatum walten.

Ja selbst in das Textbuch des „Freischützen“ (vgl. S. 559), das aus der Glanzzeit Houwalds aus der Stadt seiner Triumphe stammt, hat sich dies Für und Wider verirrt. „O, dringt kein Strahl durch diese Nächte?“ fragt Max, „Herrscht blind das Schicksal? Lebt kein Gott?“, und zwei Akte später antwortet Agathe:

Und ob die Wolke sie verhülle,
Die Sonne bleibt am Himmelszelt!
Es waltet dort ein heil'ger Wille;
Nicht blindem Zufall dient die Welt!
Das Auge, ewig rein und klar,
Nimmt aller Wesen liebend wahr!

Es bleibt dabei, das fatalistische Schauerdrama kann gar nicht anders, als den Schicksalsglauben fördern, einmal, wie schon gesagt, durch die auf dem Boden der Dichtung immer neu gelieferte Bestätigung der Schicksalssprüche, sodann durch die ausgesuchte Gräßlichkeit der Vorgänge, die nur unter einer gleichgültigen oder stupiden oder teuflischen Weltregierung, nicht aber unter einer weisen oder gütigen möglich scheinen, zumal die Leute, welche jene schauderhaften Delikte verüben, sich oft wirklich mit vollem Recht so verantworten können wie Hugo und Jaromir. Da das Schicksal seine Untertanen ausschließlich „auf böse Wege führt“ und der Spielraum des Schauerdramas selten über den Umkreis einer Familie hinausreicht, so hat man es hier mit lauter Fällen ganz besonderer Kriminalität zu tun: die übliche „Liebe mit Hindernissen“ steigert sich zur Blutschande, der Mord zum Bruder-, Vater-, Kindesmord. Feindliche oder wenigstens gegeneinander wirkende Brüder sind allerdings ein uraltes Thema wie der Geschichte so der Sage, des Märchens, des Dramas, aber nirgendwo, nicht einmal in der Geniezeit, stehn sie so dicht

beisammen wie im romantischen Drama, besonders, wenn es den Fatalismus hervorkehrt, vom „Berneck" und „Schloß Aklam" (mit dreifachem Brudermord) bis zur „Schuld" und „Albaneserin" — und noch Raupach, noch Grabbe folgen diesen Spuren. Neben den Bruder- der durch Ödipus' Beispiel geadelte Vatermord oder des eigenen Kindes, in den „Schroffensteinern" und im „Auerhahn" gleich je zweimal, ohne Milderung durch zeitliche Ferne in den beiden „Februaren". Dann die Blutschande, deren heißem Boden schon das bürgerliche Trauerspiel (vgl. S. 337), eigentlich auch „Nathan" und die „Geschwister" sehr nahe kommen. Kotzebue betritt ihn ganz ungescheut: in seiner „Adelheid von Wulfingen" hat sich ein Ritter unwissentlich mit seiner Halbschwester vermählt, und es wird als ein „Denkmal der Barbarei des 13. Jahrhunderts" angesehn, daß die Ehe nicht aufrecht bleiben kann. Dazu noch der gleichzeitige englische Schauerroman, von dem deutsche Erzähler wie Tieck, Müllner („Incest, oder der Schutzgeist von Avignon" 1799), Hoffmann diese Probleme oder Grenzfälle übernehmen; dazu Calderons „Andacht zum Kreuz" (deutsch 1803) und gleichzeitig die „Braut von Messina" — das sind wohl Impulse genug. Die eigentlich klassische Kombination Mutter-Sohn, die die modernste Dichtung aus den Händen der Psychoanalyse empfängt, fand sich im alten Schauerdrama nicht, die nicht minder schreckliche Vater-Tochter bis hart an das Brautbett geführt in Arnims „Waldemar", drohende Blutliebe zwischen Geschwistern in „Halle und Jerusalem", in der „Ahnfrau", ja selbst bei dem harmlosen Matthäus v. Collin („Butes" 1817), vollzogene Blutschande in Arnims „Heldenlied von Hermann und seinen Kindern" (ein ganzer Rattenkönig von Inzesten) und im „29. Februar" — dann auch bei Parodisten wie Castelli und Platen zum sichern Beweis dafür, daß dieser Motivenkomplex den Zeitgenossen als Wahrzeichen des Schicksalsdramas erschien. Und an der Peripherie, bisweilen auch im Zentrum dieser Höllenkreise bewegen sich Gestalten, die an und für sich, ohne alle dramatische Aktion kläglich oder entsetzlich oder rührsam wirken, beiläufig das Personal Maeterlincks: Blinde, Wahnsinnige und vor allem Kinder, ein Erbstück vom bürgerlichen Trauerspiel (vgl. S. 328) und Kotzebue her, in ihrer Hilf- und Wehrlosigkeit und vollends als Opfer des Schicksals absolut sichere Nummern, eine Spezialität Müllners und Houwalds und mit ihrer Altklugheit und gemachten Naivität den Zeitgenossen offenbar ebenso willkommen wie uns unerträglich.

Soviel im allgemeinen über diesen romantischen Einbruch in das normale Theaterleben, diese Mode eines Jahrzehnts, das fernher vorbereitete, fernhin wirkende literarische Phänomen des sog. Schicksalsdramas. Nun die Einzelheiten: ganz wenige Dramen, ganz wenige Menschen, die einem großen Troß von

Minderwertigkeiten entragen. Allen voran Werners „Vierundzwanzigster Februar" (geschr. 1809, aufgef. Coppet bei der Staël 09, Weimar 24. II. 10; gedr. Taschenbuch „Urania" für 1815, also 14). Den brutalen Stoff (ein Vater ermordet aus Not einen Fremden, den eignen Sohn) nahm Werner entweder aus der Tradition des bürgerlichen Trauerspiels (vgl. S. 497), oder — wahrscheinlicher — aus einem Kriminalfall seiner eignen Gegenwart; er fatalisierte ihn durch Delikte in einer früheren Generation, durch einen Fluch und ein verhängnisvolles Datum; von Goethe, unter dessen Augen das Werkchen entstand, gezwungen, auf alle erotische und religiöse Mystik zu verzichten, bei der Stange zu bleiben, schuf er ein einaktiges Stimmungsbild, dessen schaurige Gewalt noch heute unverbraucht ist, wiewohl wir es nur in einer jedenfalls wesentlich gemilderten Überarbeitung kennen; so fehlt uns genauer Bescheid über ein (von ihm? von Goethe?) geplantes Gegenstück, darin statt der Wirkung des Fluchs die des Segens, ebenfalls mit fatalistischem Apparat und vermutlich in gleichem Umfang und mit ähnlich kleiner Personenzahl, dramatisch dargestellt werden sollte. Keins von Werners großen Dramen läßt den geborenen Dramatiker so deutlich erkennen wie dieses; nur die Gräßlichkeit des Vorgangs hinderte eine glänzende Bühnenlaufbahn.

Genau zwei Jahre nach der Uraufführung in Weimar ging der „Vierundzwanzigste" auf dem Liebhabertheater des damals noch sächsischen Städtchens Weißenfels in Szene; der Leiter dieser Bühne, Rechtsanwalt Adolf Müllner (1774—1829), spielte die Hauptrolle, den unseligen Kunz Kuruth, und indem er sich als Regisseur und Mime Werners Drama ganz zu eigen machte, entstand in ihm der Plan einer ähnlichen Dichtung für eben diese Liebhaberbühne. Bisher hatte er sich dort in geschickten Nachahmungen französischer Lustspiele versucht, deren eine („Die Vertrauten") ebendamals (9. III. 1812) burgtheaterfähig wurde; sein „Neunundzwanzigster Februar" kam noch im selben Jahr (7. VIII.) auf das Leipziger Theater und in Druck. Walter Horst heiratet seine eigne Halbschwester; über der Ehe schwebt ein unausgesprochener, wiederum kalendarisch befristeter Fluch; genau acht Jahre nach dem Tode Jakob Horsts, des Vaters der Gatten, stirbt ihre Tochter Clara, genau vier Jahre später ihr Sohn Emil, den Walter als das Verhältnis offenbar wird, ermordet, um sich dann, wie Moor oder Kunz Kuruth, dem Gericht zu übergeben. Wiederum Einakter, Gegenwart, Stimmung des Schauerstücks usf. — die Zusammenhänge des „29." mit dem „24." drängen sich auf. An all dem Elend ist Jakob Horst schuld; wenn es Müllners pedantische Rabulistik fertig bringt, jedes der vermählten Geschwister mit einem Quantum oder Quentchen Schuld zu beladen, so ist doch nicht einzusehen, was die Musterkinder Clara und Emil verschuldet haben — es ist eben trotz aller Ein- und Ausreden Müllners das

Wernersche Schicksal auch hier am Werk. Alles ist ausgeklügelt und errechnet und trotzdem, nein ebendeshalb auch ein andrer, ein versöhnlicher Schluß möglich, den erst ein Schauspieler Heurteur, dann Müllner selbst hinzufügte, um das Werk (jetzt hieß es „Der Wahn", gedr. 1818) in Wien (11. IV. 1815) und Berlin (29. II. 1816) hoftheaterfähig zu machen: Walter und Sofie sind jetzt, wie sich aus einem Brief ergibt, doch nicht Geschwister, und der Sturm war einer im Wasserglase.

Aber nun die literarische Sensation des Jahres 1813 neben Fouqués „Zauberring" — die berühmte oder berüchtigte „Schuld" (Burgth. 27. IV. 1813, gedr. 16), die, hernach von Platen eine Mißgeburt der Zeit gescholten, ihren Autor sofort an die erste Stelle der lebenden Dramatiker setzte und einen Siegeszug über große und kleine Bühnen feierte. Dies Drama will nun durchaus kein Schicksalsstück sein; schon der Titel scheint solcher Einreihung widersprechen zu sollen, aber diesem Widerspruch widersprechen die Vorgänge allzulaut. Der Norweger Hugo liebt Elvira, die Frau des Spaniers Carlos, tötet ihn, heiratet sie; aber Carlos war sein Bruder; Aufklärung, Selbstmord (und beinah Apotheose) Hugos und Elvirens; und den Brudermord hat eine Zigeunerin schon vor Hugos Geburt geweissagt. Freilich behauptete der Advokat, diese Prophezeiung hätte durchaus nicht in Erfüllung gehen müssen, es hätte auch anders kommen können, Hugos (und Elvirens) Schuld sei das Wesentliche, und verbrämt das alles mit frömmelnden Redensarten, die im Munde des dicken Zynikers, dem die Dichtung eingestandnermaßen nur ein Geschäft war, unecht klingen. Aber jedenfalls behält die Prophetin recht, und als Zugabe stellt sich sogar der kalendarische Schicksals-, nämlich Carlos' Todestag ein. Zeit ganz unbestimmt, wenn man will, Gegenwart (die Theater spielten die Schuld oft im Gesellschaftskostüm); Ort: ein phantastisches Norwegen mit Perspektive auf ein vages Spanien, was zu vielem flachem Gerede über den Gegensatz zwischen Süd und Nord, seit Friedr. Schlegel ein Lieblingsthema der Romantik, Anlaß gibt; energische Konzentrierung des Vierakters zwischen Dämmerung und Mitternacht; schrittweise Enthüllung des Tatbestandes ähnlich wie bei Kleist; einzelne Szenen allerdings von unleugbarer, wenn auch grobmaterieller Wirkung. Jedenfalls die Flutgrenze von Müllners Können. Grillparzer urteilte 1817, Müllner werde nichts mehr schreiben, was diesem Stück auch nur nahe komme. Uns bleibt gleichwohl das Entzücken, die Begeisterung der großen Mehrheit der Zeitgenossen rätselhaft. Waren sie blind gegenüber der absurden und verzwickten Vorgeschichte, die ich, der ich das Stück nun wohl zehnmal gelesen habe, mir sowie die des „Yngurd" nie ohne einen Stammbaum der beteiligten Familien vergegenwärtigen kann? waren sie, neben denen Goethe lebte, taub gegen die greulichen Verse? unempfindlich gegen die fort-

während hart am Rand des Lächerlichen hinschreitende, bald gequält-pathetische bald hausbackene Sprache? gegen die frei nach „Handschuh", „Glocke", dem Hamletmonolog bearbeiteten Tiraden (III 1, IV 4, IV 5)? Selten war ein so ungeheurer Erfolg so wenig verdient.

Wie recht Grillparzer urteilte, bekunden deutlich die beiden letzten Tragödien Müllners, „König Yngurd" (Burgth. 19. I. 1816, gedr. 17) und die „Albaneserin" (Burgth. 1. V. 1820, gedr. 20), die auch bei dem allmählich ernüchterten Publikum den erhofften Widerhall nicht mehr fanden, weder auf den Brettern noch in Buchform, wiewohl sie künstlerisch und gedanklich keineswegs unter, vielmehr über der „Schuld" stehen. Aber die straffe und harte Konsequenz, die Knalleffekte, die großen Redensarten und Gebärden der „Schuld" standen Müllnern, als er einmal die Fünfzig überschritten hatte, nicht mehr zu Gebote, und es ward seiner Muse zum Unheil, daß sie die Gegenwart, wo die starken Wurzeln ihrer Kraft lagen, verließ um ein phantastisches Fürstenhaus in einem phantastischen Altertum (Yngurd „900—1000 Jahre vor der christlichen Zeitrechnung") und einem ebenso phantastischen Mittelalter fatalistisch-tragischen Erschütterungen auszusetzen. Im „Yngurd" zwar kein deutlich ausgesprochener Fluch, aber die Dynastie von Anbeginn mit Bruder-, Sohnes-, Vatermord belastet; Ahnungen, Träume, alle Schrecken der Natur; unter seltsamsten Voraussetzungen, in einem absurden Nordland, das sich wie eine Parodie auf Fouqué ausnimmt, die Tragödie eines Usurpators in engstem Anschluß an Macbeth und König Johann; zum Schluß Tod fast aller Hauptpersonen, unter denen, wie ein boshafter Kritiker bemerkte, die wahnsinnige Königin Brun- oder Braunhild den vernünftigsten Eindruck macht. In der „Albaneserin" (sie hat mit dem Land der Skipetaren nichts zu tun, sondern kommt aus Alba Longa) dasselbe fluchbeladene Geschlecht, hart vor seinem Untergang und im Banne einer besonderen Verwünschung, die natürlich eintrifft; beiläufig das Personal und beiläufig die Umwelt und die Katastrophe der „Braut von Messina"; zuletzt erlischt das Unglückshaus. Und mit ihm Müllners dramatische Dichtung. Er, den zwischen 1812 und 16 Verleger und Hofbühnen umworben, Kunstgenossen, Schauspieler und Kritiker umschmeichelt hatten, der sein Provinzstädtchen zu einem Knotenpunkt literarischen Verkehrs gemacht, der seinen schnellen Ruhm im wahren Sinn des Worts auszunützen verstanden hatte, er sollte nun wieder um Aufführung seiner Stücke bitten müssen, sich wohl gar abweisen lassen — und gerade jetzt, da ihm (er gestand es selbst) dramatisches Schaffen immer schwerer fiel, gerade jetzt, da seine glänzende Technik des Erfolgs, seine „literarische Bauchrednerei" nicht mehr verfangen wollte. Er machte nach der lauen Aufnahme der Albaneserin plötzlich dieselbe Entdeckung wie soviele vor und nach ihm: das deutsche Theater sei in vollem Verfall, und gab der Oper (S. 558 ff.), dem Vaudeville

(S. 595), dem Wiener Lokalstück (S. 601 ff.) die Schuld; grollend wandte er sich von der Bühne ab und wurde, was seiner Belesenheit, seinem rücksichtslosen Witz, seinem wesentlich dialektischen und negativen Charakter vortrefflich entsprach: Kritiker — und wiewohl ihm ein ästhetisches Programm, wiewohl ihm jeder Reiz des Stiles gebrach, ein mächtigerer Kunstrichter als Gottsched und Menzel, als Gutzkow und Speidel. Freilich nur für das Halbjahrzehnt 1820—25 im „Literaturblatt" zu Cottas „Morgenblatt", denn hernach verliert sich seine Laufbahn in Klatsch und erbärmliches Gezänk, erscheint der schonungslose Kritiker selber als Opfer einer schonungslosen Kritik, zumal Tiecks, der den Schicksalsdichtern nie verzieh, daß sie mit seinem Kalbe gepflügt hatten, und 1827 die Müllner, Grillparzer, Houwald und Raupachs „Isidor und Olga" (vgl. S. 565) einem Nationaltheater der Caraiben zuwies, während Platen den „Advokaten von Weißenfels" verächtlich als Hintersassen von Kotzebue abfertigte, denselben Müllner, dem wenige Jahre zuvor Grillparzer und Heine wie Schüler dem Meister Ehrfurcht bezeugt hatten, den selbst Grabbes Lästermaul gelten ließ, für den sich das Ausland interessierte, dessen „Schuld" sogar einem Tieck als großes, merkwürdiges Gedicht erschien und sich bis 1853, also tief in die Hebbel-Zeit, auf dem Burgtheater behauptete! Dem schließlich das deutsche Drama die endgültige Einbürgerung der trochäischen Vierfüßler (S. 493) verdankte, an die er (im „29. Februar" und in der „Schuld") als erster ein Schauspielerpersonal, ein Publikum gewöhnt hatte! Freilich behandelte er das Metrum sehr frei, läßt Mehr- und Minderzahl der Hebungen zu, wechselt zwischen Reimung und Reimlosigkeit, weicht auch gelegentlich in andre Tonfälle aus und scheint für die innere Musik des Verses gehörlos:

Laura, vorzubeugen dem
Schauderhaften Unglück, das
Die Zigeunerin geweissagt . . .

aber seine Verse bleiben doch die unmittelbare Voraussetzung für die herrlichen Grillparzers in „Ahnfrau" und „Traum ein Leben."

Die Uraufführung von **Grillparzers** (vgl. S. 571 ff.) „Ahnfrau" (geschr. 1816, aufgef. 31. I. 17 Th. a. d. W., gedr. 17) fällt zwischen Yngurd und Albaneserin und vor die Erstlinge Houwalds. Sie ist das einzige, mindestens als Buch noch lebendige Dokument der Gattung, daher Inhalt und Stil wohl als bekannt anzunehmen. Und der Zusammenhang mit Werner und Müllner unverkennbar, ihr gesamter Motivenschatz auf engsten Raum zusammengedrängt: Erbfluch, Eros zwischen Geschwistern, Vatermord, Burggeist, Requisit, Milieu, der Fatalismus und dessen Diskussion und die übliche Rechtsverwahrung des Dichters — und der charakteristische Müllnersche Stil in seiner Gedrängtheit

und Schlagkraft, aber so, als nähme der Meister einem Stümper das Instrument aus der Hand und spielte selbst darauf. Den Zeitgenossen erschien die Ahnfrau als würdiges Seitenstück der „Schuld", und das Werk des bislang unbekannten Anfängers fand bei ihnen denselben dröhnenden Erfolg, dem noch Kotzebue sein Beifallsklatschen beigesellte; daß hier statt eines scharfsinnigen Literaten, statt eines Erfassers der Konjunktur ein großer Dichter zu ihnen sprach, daß hier nicht dramatische Algebra vorgetragen ward, sondern der Sturm der Leidenschaften wütete, daß hier Werners Meisterwerk erreicht und überboten war, das, scheint es, kam ihnen nicht zum Bewußtsein. Für sie war der Dichter der Schuld nicht aus dem Vordergrund zu verdrängen, Grillparzer ein für allemal als Glied einer Schule abgestempelt, und so schnell er dieser tatsächlich entwuchs, er blieb auch für die nächste Generation nur (einer und nicht einmal der erste) von mehreren. Noch 1847 ist er für Prutz, einen, wie man glauben sollte, urteilsfähigen Mann, dem damals beinahe das gesamte Lebenswerk Grillparzers vorlag, „ein schwacher Abklatsch Müllners"!!

Den Kehraus machten die Bühnensiege des lausitzischen Landedelmanns Ernst Freiherrn v. Houwald (1771—1845), den Müllner selbst in die Literatur eingeführt hatte. In Betracht kommen die chronologisch eng beisammen liegenden ersten fünf seiner Dramen: „Die Freistatt" (gedr. 1819), „Die Heimkehr" (aufgef. Dresden 1818, gedr. 21, eine Variation von Tiecks „Abschied" und Körners „Sühne"), „Das Bild", „Der Leuchtturm", „Fluch und Segen" (alle drei aufgef. Dresden 1820, gedr. 21); spätere Dramen, die zum Teil — bezeichnend — für Kindertheater bestimmt sind, kommen für uns nicht in Betracht. Von den genannten haben die ersten vier tragischen Ausgang, während das letzte schon im Titel seine freundliche Absicht verrät und in zwölfter Stunde die neue Untergattung des Schicksalsschauspiels einführt. Überhaupt weicht Houwald, seiner liebenswürdigen Persönlichkeit, seiner moralisch-pädagogischen Einstellung entsprechend, den obligaten Greueln des Schicksalsdramas aus, ja das Schicksal selbst, wiewohl von ihm immer wieder die Rede ist, hat nichts mehr mitzureden, selbst der Fluch wandelt sich in Segen, nur der äußere Apparat wird beibehalten: die analytische Enthüllung verwickelter Vorgeschichten, die Allmacht des Zufalls, das erprobte Stimmungsmilieu, Heimkehrer, Brüder als Rivalen, altklug-rührende Kinder usw. Er verhält sich zu Müllner und Grillparzer wie Brauselimonade zu Schnaps und Wein; er zieht die Gattung auf das Niveau des bürgerlichen Rührstücks, Ifflands etwa oder Kotzebues; ein Schauturnen des Edelmuts, ein Meer von Tränen; seit den „Hussiten" hatte man sich im Theater nicht so gründlich ausweinen können wie beim „Bild", dessen Held, der gefühlvolle Maler Spinarosa, sprichwörtlich wurde, oder beim „Leuchtturm". Gepflegter, obzwar untiefer Dialog, wohlklingende Sprache

und gewandte trochäische oder jambische Metrik, die überall durchscheinende Anständigkeit der Gesinnung trugen bei, ihn für eine gute Weile zum Liebling der Biedermeierzeit zu machen, und selbst die klassische Kritik Börnes, der Hohn Platens vermochten anfangs nicht wider ihn, bis ihn die jungdeutsche Welle erfaßte und begrub.

Kein besseres Zeugnis für Verbreitung und Beliebtheit als Parodien. Die der Schicksalstragödien, schon allein die der Schuld und der Ahnfrau, machen eine ganze Literatur aus, die die mühsam ausgeklügelten Voraussetzungen, die groben Unwahrscheinlichkeiten, die Pedanterien des Schicksals, seine Massenmorde, die pomphaften Tiraden zumal Müllners, den szenischen und Requisiten-Apparat übertreibend angreift. Unter den Parodisten begegnen neben vielen obskuren auch bessere Namen: Houwald selbst („Seinem Schicksal kann niemand entgehen", geschr. 1818, gedr. 22), Ludwig Robert, Eichendorff („Meierbeths Glück und Ende," 1827), Uechtritz — und einzelnes zählt zu dem Lustigsten oder Geistreichsten in deutscher Sprache: Der „Schicksalsstrumpf" (1818) von den Brüdern Fatalis (= Ignaz Franz Castelli und Ignaz Jeitteles), eine lustige Verulkung Werners, Müllners und der Ahnfrau, dann die beiden dramatischen Satiren Platens, die freilich nicht bloß mit der Schicksalstragödie im engeren Sinn, sondern mit dem gesamten zeitgenössischen Drama abrechnen, die „Verhängnisvolle Gabel" (1826) wider Müllner und Grillparzer, der „Romantische Ödipus (1829, aufgef. München 55) wider Immermann (vgl. S. 580), aber auch wider Houwald und Kind, vergessene Meisterstücke des Witzes und der Verskunst.
Außerordentlich groß, noch so gut wie unerforscht, ist die Auswirkung der Gruppe über ihre eigenen Grenzen hinaus. Man wird ihre Spuren in der französischen, deutlicher in der skandinavischen Romantik finden — vor allem aber bei den (in den nächsten Abschnitten unseres Werks zu erörternden) etwa von 1820 an aufstrebenden deutschen Dramatikern. Kaum ein Namhafter, der sich dem Einfluß des fatalistischen Schauerstücks stofflich, gedanklich, stilistisch, technisch völlig entzogen hätte, der nicht mindestens in seinen Erstlingen als Schuldner der „Schuld", als Bewunderer der „Ahnfrau", als Kenner des „Bilds" sich verriete: gleich Platen, Zedlitz, Raupach, Auffenberg, Immermann, Beer, Heine, Grabbe (dessen Gothland in gerader Linie vom Yngurd stammt), die gesamte romantische Oper bis auf Wagner, selbst noch Büchner und Gutzkow, selbst noch Ludwig — wenn wir die Linie nicht gar bis zur naturwissenschaftlichen Hypostase des Schicksals, der Vererbung, und ihrer Geltung für den Naturalismus, wenn wir sie nicht zu den inzest- und morderfüllten Schauerdramen der jüngsten Vergangenheit ziehn wollen.

Künstlerdrama und Oper

Neben dem Schicksalsdrama, zwar nicht mit dessen stolzer Überlieferung und großem Wirkungskreis, nicht so auffallend und daher mit viel minderer Heftigkeit angefochten, gelegentlich übrigens (z. B. in Houwalds „Bild") sich mit dieser Gattung kreuzend, macht sich im zweiten Jahrzehnt und drüber hinaus eine dramatische Spielart recht bemerkbar, als deren meist passiver Held der Künstler erscheint: im Konflikt mit banausischer Mitwelt, mit Kritik und Konkurrenz, im Dilemma zwischen Kunst und Liebe oder unter dem Druck sozialen Vorurteils, seltener als an und für sich tragische Gestalt. Goethes „Tasso" hat diesen ganzen weiten Kreis schon ausgeschritten; auch an weniger bedeutenden Vorläufern fehlt es im 18. und beginnenden 19. Jahrhundert nicht, aber die geschlossene Tradition beginnt erst mit dem Trauerspiel „Correggio" (aufgef. Kopenh. 1811, dann Wien 15, Weimar 19 usw.) des Dänen Adam Gottlob Oehlenschläger (1779—1850), eines unmittelbaren Adepten der deutschen Romantik, den man sich zur Not als eine Kombination aus Tieck und Fouqué vorstellen mag — zur Not, denn den Reichtum seines Wesens erschöpft diese Analyse nicht, wie denn auch sein ungeheurer Einfluß auf die drei nordischen Literaturen hier nicht weiter verfolgt werden kann; genug, daß jener (übrigens schon 1809 u. zw. in deutscher Sprache geschriebene) „Correggio", ein korrektes Jambendrama auf dem dankbaren Hintergrund der Hochrenaissance und mit allen, sogar mit Ifflandischen Mitteln auf Rührung hinarbeitend, strebsamen Dramatikern den völlig jungfräulichen Boden der Kunstgeschichte erschloß, wobei sich unter Kunst und Künstlern a potiori Malerei und Maler verstanden. Da marschierten sie nun auf, die Messis und Dürer, Raffael und Salvator Rosa, Ostade und Rubens, dann van Dyck in einem besonders beliebten Stück Friedrich Kinds (aufgef. Dresden 1816), der in der Vorrede zur zweiten Auflage (1821) sich den Kopf über die Theorie der neuen Gattung des „malerischen Schauspiels" zerbrach: man müsse Gemälde- und Malerschauspiele unterscheiden; jene hätten vor allem auf das Auge zu wirken, diese, je nachdem sie es mit einem einzelnen Maler oder einer ganzen Richtung zu tun hätten, müßten „lebens- oder kunstgeschichtlich" sein. Darüber machte sich Müllner nach Gebühr lustig, ohne doch der modischen Gattung, deren letzte Ausläufer bei der Birch-Pfeiffer und bei Ferdinand Kürnberger begegnen, Abbruch zu tun. Hinter den Malern standen die Dichter zunächst zurück, aber auch hier gab es Lieblinge des Dramas, zumal solche, deren geschichtlicher Lebenslauf Mitleid und Rührung herausforderte, allen voran Tasso, dessen Ausgang, meist unter stillschweigender Voraussetzung des Goethe-

schen Schauspiels, von Wilhelm Smets, dem Sohn der Schauspielerin Sophie Schröder, dann fast gleichzeitig von Zedlitz und Raupach dargestellt wurde; sodann empfahl sich bio- und geographisch der große Portugiese Camoes. So weit in die Vergangenheit zurück wie bei Immermanns „Petrarca" und gar bei Grillparzers „Sappho", dem Höhepunkt des Künstlerdramas, geht dieses selten, verzichtet aber nur ganz ausnahmsweise auf das Pathos geschichtlicher Distanz und stellt derart gleichsam ein in die Vergangenheit projiziertes bürgerliches Schau- oder Trauerspiel dar, wie auch das Schicksalsdrama, mindestens eine seiner Typen, sich im Mittelstand bewegt. Ganz vereinzelt erscheint auch der zeitgenössische Dichter, natürlich nicht dieser oder jener, sondern ein fingierter Quidam in satirischer oder pathetischer Beleuchtung als Mittelpunkt vormärzlicher Dramen, so in „Künstlers Erdenwallen" (aufgef. Berlin 1810) von Julius v. Voß, das viel gespielt und gelegentlich, wie Heinr. Becks „Chamäleon" (vgl. S. 502), zur Verspottung lebender Literaten verwendet wurde, und in Holteis tränen- und erfolgreichem Schauspiel „Lorbeerbaum und Bettelstab" (aufgef. Berlin 1833), dessen Held Heinrich mit seinem angeblichen Modell Kleist außer dem Taufnamen nichts gemein hat und die Nestroysche Parodie „Weder Lorbeerbaum noch Bettelstab" (aufgef. Wien 1835) förmlich herausfordert. Überhaupt liegt das mittlere Niveau des Künstlerdramas nicht sonderlich hoch, was sich am besten bei dem Spezialisten der Gattung beobachten läßt, bei dem Wiener Johann Ludwig **Deinhardstein** (1794—1859), einem Hätschelhans des vormärzlichen Österreich und u. a. Leiter der Hofbühne (1832—41), der sich zwar mit anerkennenswertem Geschick, mit einer an Bauernfeld erinnernden leichten Grazie auf verschiedenen Gebieten gangbarer Dramatik versuchte, doch aber mit größtem Erfolg und über die Konjunktur hinaus eben in der Richtung des Oehlenschlägerschen „Correggio"; noch 1845 gab er eine Sammlung von „Künstlerdramen" heraus und seinem „Hans Sachs" (aufgef. Wien 1827) wurde die Ehre eines Goetheschen Prologs und eines wenn auch bescheidenen Einflusses auf die „Meistersinger" zuteil. Wie denn überhaupt Auswirkungen des Künstlerdramas sich durchs ganze Jahrhundert hinziehen: zu den Literatenstücken der Jungdeutschen, zu Wagner und Hebbel, zu Münchner und andern Epigonen; und wenn der Naturalismus seine Künstlerdramen ausschließlich in der Gegenwart ansiedelt, die Motive und Probleme haben sich doch seit „Tasso", „Correggio" und „Sappho" kaum geändert.

An die letzten Siege des Schicksals-, an den kurzen Erfolg des Künstlerdramas schließt sich unmittelbar der nicht auf das Sprachgebiet beschränkte Triumph der deutschen romantischen Oper, die zwar im großen und ganzen

an der vom 18. Jahrhundert ausgeprägten literarischen (Prosadialog + Gesang) und musikalischen Form der komischen Oper festhält, diese Form aber mit romantischem Stoff und Geist erfüllt; übrigens fehlen auch Beziehungen zum Singspiel der Zopfzeit (vgl. S. 322 f., 371 f.) nicht. Die musikgeschichtliche Geltung der romantischen Oper als einer Vorbereitung auf Wagners Musikdrama, dem Webers „Euryanthe" am nächsten kommt, darf uns hier nicht beschäftigen, ebensowenig die bis auf Lessing, Herder, Schiller zurückreichende, von der Frühromantik und von Hoffmann fortgesetzte, den musikgeschichtlichen Tatsachen weit vorauseilende Diskussion der einschlägigen ästhetischen Probleme: sondern nur die Operndichtung, die sich von der antiken Welt entschlossen der des Mittelalters, namentlich des deutschen, dem Reich der Sage und des Märchens zukehrt, das Schicksal auf alle Weise walten läßt und die von der Romantik für das Drama überhaupt erst entdeckte Natur als Stimmung auswertet. Eine so durchaus musikalisch betonte Richtung wie die Romantik, die in ihren frühesten, charakteristischesten Dichtungen immer wieder die Grenze zwischen dem eigenen Gebiet und der wortlosen allmächtigen Kunst der Töne überschreitet und mehr als einmal in einer Zukunftsoper ihre kühnsten dramatischen Pläne zu verwirklichen hofft, muß die Libretti gegenüber denen des 18. Jahrhunderts literarisch so weit heben, daß sich ein zweiter Fall Schikaneder nunmehr ausschließt, und schon begegnet, wenn auch nur auf mäßiger Höhe, die Personalunion zwischen Dichtung und Musik (Friedr. August Kanne; Lortzing) als sichere Gewähr für die Einheit der Inspiration von Wort und Ton.

Als älteste Urkunden romantischer Operndichtung müssen wohl Tiecks „Ungeheuer" (ersch. 1800) und Brentanos „Lustige Musikanten" (vgl. S. 522 f.) angesprochen werden, der Einfluß Gozzis ist hier wie dort unverkennbar. Einen starken Schritt weiter führt Werners „Wanda", die sich im Druck „romantische Tragödie mit Gesang" nennt und einer Veroperung, wie sie in Wien (16. III. 1812) vorgenommen wurde, auf halbem Wege entgegenkommt. Das Wunderland heimischer Sage erschließen mit außerordentlichem, allerdings lokal begrenztem Erfolg Fouqué als Dichter und Hoffmann als Komponist der „Undine" (Berlin 3. VIII. 1816), dasselbe Jahr bringt eine von Ludwig Spohr vertonte Faustoper des Wiener Journalisten J. K. Bernard (1780—1850), das Jahr 1821 dann (Berlin 18. VI.) den „Freischützen". Diese Dichtung des nur durch sie und durch Platens Spott fortlebenden Dresdner Nachromantikers Friedrich Kind (1768—1843) geht stofflich auf eine 1810 gedruckte Gespenstergeschichte und letzten Endes auf einen Schmöker des 18. Jahrhunderts zurück, entstand 1817, wurde bis zur Aufführung mehrmals abgeändert, steht übrigens dem Schicksalsdrama nah und nächst: Forst-

haus, Omina aller Art, wunderkräftige Requisiten, prophetischer Traum (im Entwurf), Eingreifen der Ober- und Unterwelt; aber andrerseits sind die Greuel der Werner und Müllner vermieden, vielmehr mahnt der versöhnliche Ausgang an Houwald. Gewiß hat das Buch nur einen winzigen Anteil an dem ungeheuren Erfolg, der die Oper schon 1822 (von Oehlenschläger übersetzt) nach Kopenhagen, 1824 nach Paris und London, 1827 nach New-York und New-Orleans trug — von deutschen Bühnen gar nicht zu reden, und bis zum heutigen Tag läßt die geniale Musik den harmlosen Text vergessen oder seine bescheidenen Vorzüge aufleuchten. Auch die wenigen andern Libretti Karl Maria v. Webers unterhalten, wie ihr Komponist selbst, enge Beziehungen zur Romantik: so die „Preziosa" (Berlin 14. III. 1821), ein nicht übel geratener Versuch des Schauspielers Pius Alexander Wolff, dem Stoff einer Novelle des Cervantes die Form Calderons zu geben; so die „Euryanthe" (Wien 25. X. 1823) und der „Oberon" (London 12. IV. 1826), beide aus der Umwelt des französischen Rittertums. Es ist charakteristisch und lehrreich, welche Stoffe die Dichterin der „Euryanthe", der belesene Blaustrumpf Helmine v. Chézy (1783—1856), dem Komponisten, als dieser um ein neues Textbuch verlegen war, vorschlug: Melusine, Magellone, Wigalois; das Melusinen-Volksbuch bearbeitete eben damals (1822) Grillparzer für Beethoven, wiewohl seine Dichtung dann zu Konradin Kreutzer (Berlin Königst. Th. 1833) hinunterstieg, demselben Kreutzer, der sich durch die Musik zu Raimunds „Verschwender" und zum „Nachtlager von Granada" (Wien Josefst. 1834) behauptet. Der Text des „Nachtlagers" ist von Johann K. Braun v. Braunthal aus einem Schauspiel Kinds geschöpft und qualifiziert sich durch angeblich spanisches Milieu als romantisch. Auch bei den letzten Vertretern der im engern Sinn so genannten romantischen Oper, bei Albert Lortzing und Heinrich Marschner, die zeitlich schon recht eng an Wagner heranrücken, verändert sich das Bild des Textbuchs nicht wesentlich. Lortzing, bekanntlich sein eigener Librettist, pflegte vor allem die zur Operette hinleitende, an die biederen Traditionen Weißes und Hillers anknüpfende leichte Spieloper, ohne darum das eigentliche romantische Feld unbebaut zu lassen, wurde doch seine „Undine" (aufgef. Magdeburg 1845) viel populärer als jene von Hoffmann-Fouqué; Marschners Opernerfolge sind musikalisch wie textlich nichts als Auswirkungen der Weberschen Romantik. Auch die Operndichtungen des jungen Otto Ludwig, auch Geibels für Mendelssohn bestimmte „Loreley" und wieviele andere Texte vor 1850 liegen in derselben Tradition, die dann in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts durch Wagner zu ungeahnter Höhe geführt wird.

Schillers Erben

Aus einzigartiger Herrscherstellung war Schiller abberufen worden. Unverwerfliche Zeugnisse aus den verschiedensten Sitzen und Schichten des Volks bekunden, daß ihm nachgetrauert wurde wie keinem Dichter vorher. Wer aber sollte nun an seine Stelle treten, wer den Primat der deutschen Tragödie empfangen und verteidigen, wer die Schillersche Überlieferung hüten und in unberechenbarer Entwicklung ausgestalten? Damals nannten viele Stimmen Werner als den Berufensten, aber gar schnell sollte der Dichter des „Luther" und des „Attila" verscherzen, worauf der des „Kreuzes an der Ostsee" volle Anwartschaft zu haben schien. Von Kleist, dem 1805 noch fast Unbekannten, der bis an sein nahes Lebensende kein Publikum, sondern nur eine Gemeinde — und wahrlich eine kleine — hatte, ist in jenem Sinne nie die Rede gewesen, noch weniger hätte ihr bühnenfremdes Schaffen den Fouqué, Arnim, Brentano solch eine Führerschaft gewährleistet, und Müllners und Grillparzers gewiß ungeheure Erfolge wurden von Anfang an kritisch allzusehr angefochten, als daß man in diesem oder jenem den Diktator des hohen Dramas gesehn hätte. Die Macht ging an Diadochen über.

Hatte die Romantik in ihren frühesten Stadien noch mehr als einen Ausgangs- und Angriffspunkt mit Schiller gemeinsam gehabt, wie bald erwiesen sich doch die Persönlichkeiten als unverträglich, die ästhetischen und ethischen Richtlinien als aus- oder widereinanderstrebend, und offene oder versteckte Feindschaft, zumal der unbefriedigten Jüngeren gegen den Gereiften, überdauerte auch dessen Tod. Nach dem Bericht des berühmten Schauspielers Anschütz waren Schillers Gedichte und Dramen vollständig in Blut und Leben der Jugend übergeströmt, trauerte bei seinem Tod fast jedes Haus wie um einen Sohn, um einen Bruder, aber diese Popularität, schrieb der ältere Schlegel 1806 an Fouqué, komme daher, daß Schiller sein Leben lang dem nachgejagt habe, was ergreift und erschüttert, und das Publikum Schillers Vorbilder nicht kenne — so der Verfasser des „Ion"! In den Wiener Vorlesungen zwei Jahre später konnte sich seine Abneigung nicht so frei ergehn wie in einem Privatbrief, aber auch hier bekundet sich, wenngleich durch viele Redensarten verhüllt, tiefgehende und verständnislose Abneigung gegen den Mann, der durch sein bloßes Vorhandensein die Entwicklung der deutschen Tragödie von jenem Ziel einer Renaissance Shakespeares und Calderons ablenkte, das die Altromantiker immer wieder verkündeten, so fern ihm auch ihre Praxis blieb. Noch 1826 erneuerte Tieck in den „Dramaturgischen Blättern", diesmal nur im Zeichen Shakespeares, die romantischen Angriffe gegen Schillers Geschichtsdramen

mit Argumenten, die Immermann in der Folge wiederholen, die Otto Ludwig vertiefen sollte.

Aber diese Abneigung der Schuldoktrin konnte nicht verhindern, daß das dramatische Schaffen gar nicht weniger und gar nicht geringer Romantiker sich Formen und Stilmitteln Schillers noch viel mehr näherte, als er selbst seit der Jahrhundertwende der Romantik entgegengekommen war. Es bedürfte keiner besonderen Mühe, den Werner und Fouqué und Oehlenschläger, den Sinclair und Eichendorff nachzuweisen, wie oft sie mit Schillers Kalbe pflügen, sobald sie das geschichtliche Feld bebauen, eben das, von welchem Tieck Schiller verwiesen sehen wollte. Und außerhalb der eigentlichen Schule treten schon vor Schillers Ende und durch die ganze Restaurationszeit hin immer neue, meist mittlere, aber zeitweilig sehr erfolgreiche Talente auf, die vom Schillerstil nicht loskommen wollen oder können, die sich voneinander eigentlich nur dadurch abheben, daß sie ein Mehr oder Minder romantischen Weins in den klassizistischen Schlauch des Jambendramas gießen. Unserem Gedächtnis können sie als ältere Epigonen (im Gegensatz zur jüngeren Gruppe diesseits von 1850, vgl. S. 634 ff.) eingeprägt werden. Stoff: Geschichte mit unverkennbarer Vorliebe für deutsche, da wieder für mittelalterliche, da wieder für staufische Zeit; ein ausgesprochener Held, im Trauerspiel mit einer ausgesprochenen Schuld beladen, sein Los jedenfalls nicht einseitig durch einen Schicksalsspruch, sondern auch durch seinen Charakter begründet und dieser in der Regel unkompliziert, durchsichtig, frei von Unterschwelligem; neben der noble auch die belle passion, häufig nach dem unglücklichen Muster Rudenz-Bertha; schwungvolle und sentenzenreiche Blankverse; Monologe, deklamatorische Berichte, vaticinationes ex eventu, Massenszenen; geschlossene Form; Bühnenfähigkeit. An die große Geschichts- und Weltanschauung, an die erhabene Persönlichkeit des Meisters reichen auch die bedeutendsten Epigonen nicht hinan; je weniger aber sie bedeuten, desto genauer treten sie in seine Fußstapfen, und gewisse Kombinationen, etwa Carlos und Philipp, Maria und Elisabeth, die Gruppierung der Personen in der „Jungfrau", die Berichte des schwedischen Hauptmanns und Raouls, die Exposition des „Tell", der Tod Attinghausens, auch Einzelheiten aus den drei Prosadramen kehren immer und immer wieder.

Hier ist Vollständigkeit unmöglich, aber auch überflüssig. Wir heben nur jene — und zwar zunächst mittel- und norddeutsche — Schillerianer hervor, die aus irgendeinem Grunde damals aus der Menge ragten oder heute noch unvergessen sind. Allen voran natürlich den Glücklichsten der Glücklichen, Theodor Körner (1791—1813). In so wenige Monate drängt sich sein dramatisches Schaffen zusammen, so jung ging er dahin, daß jedes Werturteil über sein Talent hypothetisch bleibt; jedenfalls wurde ihm das Schaffen außerordentlich

leicht, vielleicht wäre ein zweiter Bauernfeld, vielleicht ein zweiter, gewiß liebenswürdigerer Raupach aus ihm geworden. Durch die „Sühne" steht er dem Schicksalsdrama nahe, hängt durch „Toni" (17. IV. 1812 Burgth.), aber nur ganz äußerlich, mit Kleist zusammen und hatte seinen größten Erfolg mit dem „Zriny" (30. XII. 1812 Theater a. d. W.), dessen Heldentod er, noch ehe ein Jahr um war, selbst erlitt. Längeres Leben und minderer Ruhm war seinem Landsmann und Jugendfreund Eduard Gehe (1793—1850) beschieden, einer von Tieck unfreundlich angesehenen Dresdner Lokalgröße, dem Librettisten von Spohrs Jessonda (1823), dessen korrekte Dramen „Gustav Adolf in Deutschland", „Heinrich IV von Frankreich" (aufgef. Dresden 1818), „Anna Boleyn" (das. 1823) und die „Malteser" (aufgef. München 1826) an oder in das Schillersche Gehege führen. Eichendorff (vgl. S. 524) und Rückert (1788—1866) gingen beide von dramatischer Satire aus, jener von tieckischer, dieser von aristophanischer, und landeten doch beide bei Jambendramen, jener bei immerhin bühnenmöglichen („Ezelin von Romano" gedr. 1828, „Der letzte Held von Marienburg" 1830, aufgef. Königsberg 31), dieser, erst in hohem Alter, bei riesigen Bi- und Trilogien („Herodes der Große" und „Kaiser Heinrich IV" 1844, „Cristofero Colombo" 45). Einer älteren Generation als jene Sachsen und die großen Lyriker gehört der heut verschollene, vor einem Jahrhundert sehr populäre August Klingemann (1777—1831) an, Theaterleiter in seiner Vaterstadt Braunschweig, als Dichter auf dem Mittelweg zwischen der Romantik und Schiller, zu dessen „Tell" er (so wie Leonh. Wächter) fast gleichzeitig ein Seitenstück lieferte, auch sonst um Stoffe großen Formats wie Luther, Cromwell, Columbus, Moses, Ahasver nicht verlegen. Von seinem kleinen Hoftheater, auf dem er übrigens (vgl. S. 476) die Uraufführung von Goethes „Faust" bewerkstelligte, gingen jene und andre Dramen, die ihren Vorbildern nicht Unehre machten, im Sprachgebiet weit herum, über dieses hinaus aber, namentlich in die slavische Welt sein eigener „Faust" (aufgef. 1811 Breslau), welcher, vollkommen bühnengerecht und mit dankbaren Rollen ausgestattet, dem Drama Goethes lange Zeit im Wege stand. Gegen die Tieckschen Angriffe auf Schiller hat er gleich Müllner und andern energisch Front gemacht.

Und nun das Phänomen unter den Dramatikern des Vormärz, noch heißer und viel länger umstritten als z. B. Müllner, Ernst Raupach (1784—1852), der neue Kotzebue. Was ihn dem Dichter von „Menschenhaß und Reue", der übrigens noch Raupachs Erstlinge freundlich rezensiert hat, angleicht, sind nicht nur auffällige biographische Momente, z. B. die russische Karriere, sondern die beispiellose Fruchtbarkeit auf allen dramatischen Gebieten, die Anpassungsfähigkeit an alles Äußerliche fremder Stile, die Witterung für alle Bedürfnisse des Publikums und der Schauspieler, das Vorwiegen des Ver-

standes, die konservative Haltung, aus der sich folgerichtig Unbeliebtheit bei der jungen Generation, ja deren Haß ergibt; aber freilich, der internationalen Geltung Kotzebues, der Langlebigkeit von dessen Ruhm hat Raupach, der nur ab und zu die Sprachgrenzen überschreitet und sich bei Lebzeiten vergessen sehen muß, nichts entgegenzusetzen. Er beginnt (wieder wie Kotzebue) sein dramatisches Dichten in Rußland und an russischen Stoffen, läßt 1814 zum erstenmal eine Dichtung drucken, „Timoleon den Befreier", ein klassizistisches Drama mit Chören und Schillerischem Tonfall, darin der antike Tyrannenstürzer Timoleon und unter seinem Bilde — Zar Alexander I verherrlicht wird; noch von Rußland aus bringt er das wirksame Trauerspiel „Die Fürsten Chawansky" unter der fruchtbaren Direktion Schreyvogels ans Burg- (21. X. 1819) und im nächsten Jahr ans Berliner Hoftheater, übersiedelt, also bereits als Dramatiker von Ruf, nach Berlin und begründet dort um 1825 eine reichlich 15 Jahre dauernde — man kann wohl sagen — Tyrannis über die Hofbühne, ohne deshalb seine Verbindungen mit der „Burg" aufzugeben; auch auf Wien, wo der Regierungswechsel von Schreyvogel auf Deinhardstein ihm wenig schadete, entfällt ein Teil der vielen Uraufführungen.

Eine kaum glaubliche Massenproduktion setzt ein, die so deutlich auf Erwerb abzielt, schon den Zeitgenossen so wunderlich vorkam, daß Raupach sie damit zu rechtfertigen suchte, ein Großteil all der Trauer-, Schau- und Lustspiele sei schon in Rußland gleichsam auf Vorrat gearbeitet worden. Und eben dieses geschäftsmäßige Fabrizieren, wodurch er sich, noch lange eh es Tantièmen gab, zu dem aus Rußland mitgebrachten Vermögen ein zweites erschrieb, warf den virtuosen Techniker, dessen scharfer Verstand das Minus an Phantasie und Temperament noch lange hätte verdecken können, schon nach einem halben Menschenalter aus einer beneidenswerten Stellung; niemand hätte ihn daraus zu verdrängen vermocht als er selbst.

Seine Lustspiele, die nicht in Schillers, sondern in Kotzebues Nachfolge gehören, würdigen wir an anderer Stelle (S. 591) und scheiden zunächst aus der Unmasse seiner „Dramatischen Werke ernster Gattung" aus, was als Zugeständnis an literarische Tagesmoden gleichsam an der Peripherie seiner Lebensarbeit liegt; denn so wie die Spottdrossel Kotzebue je nach den Konjunkturen klassisch und sogar romantisch gesungen hatte, so läßt sich Raupach, den alles, Wesen, Herkunft, Erziehung, Neigung und Denkart, von der Romantik trennt, keine Möglichkeit entgehn, mit Stoffen und Formen dieser Richtung zu wirken. Da fehlt weder Märchen noch Sage, weder der Norden noch Spanien, seine Operntexte sind nicht schlechter als die der Kind und Lortzing, seine Trochäen nicht schlechter (was freilich schwer wäre) als die Müllners — und ebenso teilnahmslos und gewandt wie Müllner hat er den Apparat des

Schicksalsdramas gehandhabt, wobei das Schicksal selbst unter Umständen totgeschwiegen wurde. Hierher gehören gerade seine beiden berühmtesten und wirklich auch bestgeratenen Stücke „Isidor und Olga" (aufgef. 16. III. 1825 Berlin), darin der sonst für das russische System schwärmende Mann als Ankläger der Leibeigenschaft auftritt, und das Volksdrama „Der Müller und sein Kind" (aufgef. Berlin 4. II., dann Wien 30. III. 1830), aus schlesischen Jugenderinnerungen schöpfend, nur wenig von Houwald und sonst kaum von irgendwem abhängig, ein merkwürdiges Mittelglied zwischen dem Anfang und dem Ende des 19. Jahrhunderts, in Wien bis auf unsere Tage als Allerseelenstück (vgl. S. 405) überaus beliebt und folgerichtig vom Kino rezipiert. Aber all das ist, wie schon gesagt, noch gar nicht der eigentliche Raupach; mag der Rationalist, der romantischen Geistes niemals einen Hauch verspürt, immerhin nach Tiecks Vorgang deutsche Volksbücher („Robert der Teufel", „Genoveva"), mag er sogar in „Der Nibelungen Hort" (Berlin 9. I. 1828) das ganze mittelalterliche Lied einschließlich des vom hürnen Seifried im Umfang eines landläufigen Fünfakters dramatisieren, mag er es gelegentlich mit Calderons, dann wieder mit Shakespeares Gegenständen und Manieren versuchen — sein eigenes Selbst findet er doch nur als Schillerianer, wenn er ein beliebiges historisches Sujet in die korrekte Form des Jambendramas paßt oder preßt, seine Gestalten statt im Zwielicht der Romantik im Tageslicht der Berliner Intelligenz bewegt und die Sprache gesunden Menschenverstands sprechen läßt, wo dann an Stelle der geschliffenen Edelsteine Schillerscher Sentenzen das wasserhelle Glas Raupachscher Gemeinplätze glänzt. Ein nicht geringes Maß von Geschick im Auswählen, Anordnen, Herausheben, Zurückschieben, im Anfangen und Abschließen, kurz in allem handwerksmäßig Erlernbaren blieb ihm lange treu und verlor sich erst völlig bei der Arbeit an dem Riesenwerk der „Hohenstaufen", das nicht, wie er hoffte, Höhe- sondern Schlußpunkt seiner Entwicklung wurde.

Denn hier wollte der Ehrgeizige einen kühnen Plan verwirklichen, der, seitdem man durch Wieland die glänzende Reihe der Shakespeareschen Königsdramen kennen gelernt hatte, nie mehr aus dem Wunschzettel der hohen Kritik verschwunden war: eine Folge von Trauer- oder Schauspielen über große und bedeutsame Strecken deutscher Geschichte hinweg, auf die als Fundgrube dramatischer Stoffe schon Herder hingewiesen hatte. So wollte Goethe nach dem „Götz" (vgl. S. 393) „von diesem Wendepunkte deutscher Geschichte sich vor- und rückwärts bewegen und die Hauptereignisse in gleichem Sinn bearbeiten". Wie lange hat sich Tieck mit der Idee solch einer Serie getragen, der der Dreißigjährige Krieg, etwa wie bei Shakespeare der Kampf der beiden Rosen, zum Hintergrund dienen und die offenbar Schillers „Wallenstein" in Schatten

stellen sollte. August Wilhelm Schlegel trieb seinen Schüler Fouqué in paralleler Richtung an und machte am Schluß der Wiener Vorlesungen, also in feierlicher Stunde und an weithin sichtbarer Stelle, auf den „ritterlich glänzenden Zeitraum des Hauses Hohenstaufen" aufmerksam, gleich darauf (1809) erwägt Werner in einem Brief an Goethe eine Trilogie Friedrich II.-Manfred-Konradin und nun kommt die Romantik und Nachromantik von dem Projekt eines Hohenstaufen-Zyklus lange nicht mehr los, erst recht nicht, seitdem Friedrich v. Raumers großes Werk (1823—25) die Geschichte jener Dynastie, geistreich und formschön dargestellt, den Poeten wie auf einem Präsentierteller hinhielt. Uhland plante eine Folge von Hohenstaufen-Dramen bereits um 1816 und etwa ein Jahrzehnt später sein Landsmann Waiblinger, desgleichen zu Ende der Zwanzigerjahre Immermann, Grabbe, Uechtritz; ein sicherer Wilhelm Nienstädt aus Braunschweig, preußischer Prinzenerzieher, brachte wirklich einen siebenteiligen Zyklus „Die Hohenstaufen" (gedr. 1826) zustande — gar nicht zu reden von der Legion vereinzelter Stücke aus dem Zeitraum zwischen Barbarossa und Konradin, dessen wirkliche oder vermeintliche tragische Qualitäten schon das 18. Jahrhundert (vgl. S. 446) entdeckt hatte; nun rückt der letzte Hohenstaufe soweit in den Vordergrund, daß, wie Willibald Alexis erzählt, unter zehn angehenden Dichtern mindestens sieben das Blutgericht in Neapel dramatisieren, etwa wie um 1900 jeder junge Literat, der etwas auf sich hielt, seinen Cäsar Borgia im Pult hatte. Was den romantischen Nachwuchs magnetisch zur Geschichte des schwäbischen Hauses hinzog, ist offenkundig. Was ihr nach der Julirevolution den Boden unter den Füßen wegnahm, formulierte Immermann, selbst ein Hohenstaufen-Dramatiker, dahin, daß die politisch-religiösen Zustände, aus denen die Konflikte der staufischen Zeit sich ergäben, mit unserem Ideenkreis, mit unsern Interessen keinen unmittelbaren Zusammenhang mehr hätten und (was sich die Jungdeutschen wohl gesagt sein ließen) daß solch ein Zusammenhang zwischen Geschichte und Gegenwart erst diesseits der Reformation bestünde; für Hebbel ist unsere Kaiserhistorie sogar ausgangs- und gehaltlos: wozu, fragte er im Vorwort seines bürgerlichen Trauerspiels, die Hohenstaufen-Bandwürmer, die der Nation die Eingeweide zerfressen haben, noch in Spiritus setzen? Raupachs Riesenzyklus nun, natürlich auf dem Werk seines Freundes Raumer fußend, ja ihm zumeist fast sklavisch folgend, hat dennoch den von Immermann vermißten Konnex zwischen dem 12.—13. und dem 19. Jahrhundert herzustellen versucht, dergestalt daß der deutsche, insbesondere der Berliner Zuschauer in dem andauernden Streit zwischen Kaiser und Papst ein Prototyp preußischer Kulturkämpfe erblicken sollte; die Absicht ist allerdings faustdick aufgetragen, man muß sie wohl merken, und die Verstimmung bleibt nicht aus. Und auch sonst

sind Raupachs „Hohenstaufen“ (in 16 Teilen, von denen 13 zwischen 1830 und 37 in Berlin aufgef.) von allen guten Geistern verlassen, eine dürre Schablonierung und Rationalisierung der gewaltigen und farbenprächtigen Gestalten und Vorgänge bei völligem Versagen erlernter Fertigkeit, und wenn Raupachs persönliches Ansehn, seine Verbindungen mit Hof und Gelehrtenwelt, wenn vereinzelte schauspielerische Leistungen und gewisse unverwüstliche Gegebenheiten der Geschichte den „König Enzio“ (aufgef. 1831) oder „König Manfred“ (aufgef. 1834) eine Weile über Wasser hielten — als der ganze Zyklus 1837 im Druck erschien, wandte sich die gesamte Kritik unter Korantritt Rötschers (in den vornehmen „Jahrbüchern für wissenschaftliche Kritik“) gegen ihn, Rötscher etwa mit den Gebärden und dem Tonfall des 17. Literaturbriefs, und der Regierungswechsel von 1840, der auch in die Verhältnisse der Hofbühne eingriff, der Raupachs alten Widersacher Tieck nach Berlin führte, strich den Dichter der Hohenstaufen aus der Reihe der literarisch Lebendigen, obzwar er, ähnlich wie der arme Fouqué, solchen Tod noch lange überleben mußte. In der Zeit seines Glanzes hatte er so verschiedene Leute wie die alten Romantiker, Börne und Heine, Immermann und Platen gegen sich, aber dafür Schreyvogel und Deinhardstein, Raumer und Chamisso, ja höchstselbst Hegel, der freilich in litteris einen kuriosen Geschmack bekundete, für sich, kurz er war umstritten, aber ebendeshalb auch beachtet — nun aber („das Glück war niemals mit den Hohenstaufen“, hatte er selbst prophetisch gedichtet) ging die gesamte literarische und politische Opposition über ihn einfach zur Tagesordnung hinweg. Vergessen waren seine verheißungsvollen Anfänge, vergessen seine Verdienste um das Lustspiel, auf die ein freundliches Wort Schopenhauers hinweist, vergessen, daß er, stark wie kein anderer, die französische Einfuhr abgewehrt, nicht vergessen aber, daß er an der Berliner Hofbühne sich wie ein Baumeister Solneß in den Weg der Jugend gestellt hatte. Sein Rücktritt, der ziemlich schnell auf den Grillparzers folgte (so wie seinerzeit die „Fürsten Chawansky“ der „Ahnfrau“ und der „Sappho“ auf dem Fuß gefolgt waren), blieb unbeklagt, nicht frei von Hohn, die richtige Abdankung eines Tyrannen. Schule hatte er niemals gemacht noch machen wollen. Auf derselben Bühne, die er als Dichter und literarischer Beirat solange beherrscht hatte, erschienen noch bei seinen Lebzeiten die Jungdeutschen, Hebbel, Freytag, das neue Geschlecht.

Gegen solche Betriebsamkeit des deutschen Nordens kam der Süden zunächst nicht auf, öffnete vielmehr den Klingemann und Raupach bereitwillig seine Bühnen. Wenn man dem Freiherrn Josef v. Auffenberg (1798—1857) den Titel eines süddeutschen Raupach verliehen hat, so kann ihm der nur mit

großer Nachsicht belassen werden, denn der Spielraum seiner literarischen Kräfte geht nicht weit über die Karlsruher Bühne, der er zeitweilig vorstand, hinaus, aber allerdings darf seine Massenproduktion sich, wenn man mit der Wage mißt, neben der Raupachs sehen lassen; wie der Berliner Großindustrielle, legt auch er auf Wunsch die ganze Musterkarte der Romantik vor, führt aber doch vor allem den Artikel des Epigonendramas, so daß dieser Begriff (von F. L. Stahl) an Auffenberg lückenlos demonstriert worden ist. Er tritt 1817 zuerst auf die Bretter, entfaltet dann eine unheimliche Geschäftigkeit, dramatisiert u. a. gangbare Romane, so z. B. Scotts „Talisman" im „Löwen von Kurdistan" (aufgef. Karlsr. 1826, auch in Dresden, Leipzig, Weimar u. a. O.), hat übrigens als einer der ersten deutschen Dramatiker den nachher für die Jungdeutschen nicht unwichtigen Einfluß Victor Hugos erfahren und in den 1511 Druckseiten des ungeheuerlichen „Alhambra" (er gebraucht das Wort männlich; gedr. 1829—30) ein unfreiwillig komisches Seitenstück zu Raupachs späteren „Hohenstaufen" geliefert. Und von dem Lebenswerk des trotz hoher Hofchargen ganz unweltläufigen Enthusiasten, das im Druck zweiundzwanzig Bände füllt, zeugt heute nichts als eine spöttische Erwähnung hier bei Platen, dort bei Grabbe.

Mit viel geringerer Produktivität machte sich doch, ebenfalls von Süddeutschland aus, ein anderer großer Herr einen viel größeren Namen, der Düsseldorfer Eduard v. Schenk (1788—1841), den nach seinem Übertritt zum Katholizismus eine glänzende Laufbahn bis zum bayrischen Minister (1828—31) führt; wie Goethe war er, noch eh er sich auf dem Regierungsfauteuil niederließ, ein berühmter Dichter geworden, nämlich durch das „romantische" Trauerspiel „Belisar" (München 23. II. 1826), das im Flug von einer zur andern Bühne eilte und sich z. B. in Wien bis 1851 als unverwüstliches Kassenstück erhielt, wohl glücklicher als der fast gleichzeitige und thematisch nahverwandte Bankban Grillparzers. Kein Wunder, daß gerade die Hoftheater dieses hohe Lied auf die Treue des Untertans und Staatsdieners gern ertönen ließen, so gering Schenks eigenes Verdienst um die Erfindung war; die glatte Schillersche Form, die an Fouqué und Oehlenschläger mahnende Romantisierung des gewaltigen Stoffs war offenbar gerade das, was man haben wollte, und vom Sensationserfolge „Belisars" konnten noch spätere Dramen Schenks „Henriette von England", „Albrecht Dürer in Venedig", „Die Krone von Cypern" (aufgef. München 1826, 28, 32) zehren.

Übrigens hatte das Münchner Hoftheater, dessen Uraufführungen im Vormärz für die andern deutschen Bühnen kaum mehr besagten, als etwa Auffenbergs Karlsruher Premièren, schon ehe „Belisar" seinen Siegeszug begann, von sich reden machen, als nämlich die Intendanz, der noch der alte Babo

(vgl. S. 408) angehörte, Ende 1817 zwei Preise auf Schauspiele aussetzte, welche einen „edlen und erhabenen Stoff“ aus der bayrischen Geschichte behandeln mußten. Unter den 37 eingesandten erhielt der „Heimeran“ Andreas Erhards (1790—1846), eines geborenen Tirolers, den ersten, die „Hiltrude“ des Wieners Wilhelm v. Mannagetta den zweiten Preis — und beide fielen Ende 1818 bald nacheinander völlig durch; unter den zurückgewiesenen aber befand sich „Ludwig der Bayer“ Uhlands (1787—1862). Der junge Tübinger Advokat und Politiker stand damals eigentlich schon am Ende einer allzu kurzen Dichterlaufbahn, während welcher er sich allerdings mit der für ihn charakteristischen zähen Gewissenhaftigkeit um das Drama bemüht hatte: zunächst auf den durch die Romantik bezeichneten Pfaden Tiecks, Calderons, Fouqués im Gebiet bald des Nibelungenlieds, bald der Volksbücher, bald der Staufen, bald altromanischer Umwelt; das bleibt in Szenarien, Fragmenten stecken oder es kommt etwas ganz Kurzatmiges, gleichsam eine dramatisierte Ballade heraus („Benno“, „Normännischer Brauch“). Zum Abschluß gelangt außer „Ludwig dem Bayern“ (aufgef. München 1826) nur „Ernst, Herzog von Schwaben“ (aufgef. Hamburg 1818, dann zur Feier der neuen württembergischen Verfassung Stuttgart 1819) u. zw. in einem Stile, der dem der letzten Dramen des Landsmanns Schiller sehr nahe kommt, in einer Auffassung deutschen Mittelalters, deren Sicherheit und Kraft sich von den verbrauchten Klischees, von der Süßlichkeit Fouqués vorteilhaft unterscheiden; bei „Herzog Ernst“ kommt noch hinzu, daß der Dichter seinen Gestalten, ähnlich wie Lessing, Schiller, Hebbel den ihren, viel von seiner eigenen großen Persönlichkeit gegeben hat. Aber dies erhöht nur den biographischen, nicht den ästhetischen Wert; hier, wie in der zweiten dramatischen Verherrlichung deutscher Treue, streiten Stoff und Form widereinander, sind die Charaktere, als wären es Gestalten einer Ballade, nur gleichsam in der Linearmanier eines Retzsch oder Neureuther entworfen, wird die Aktion allzu häufig durch tote Punkte, vielmehr tote Strecken gestört und unterbrochen, und überhaupt: wir empfinden, der Dichter sei im Drama „fehl am Ort“. Welch einen unverwelklichen Balladenkranz hätte gerade er um die Gestalten Ernsts und Werners, um die Katastrophe auf dem Falkenstein schlingen können, vielleicht auch um das freilich poetisch minder dankbare Paar der Gegenkaiser, dessen Geschicke übrigens erst kurz vorher Klingemann auf die Bühne gebracht hatte. Vielleicht — wenn solch eine Vermutung nicht von vornherein müßig erscheint — vielleicht lag Uhlands dramatische Begabung in der Richtung, die durch einzelne interessante Entwürfe und Fragmente („Die Weiber von Weinsberg“, „Karl der Große in Jerusalem“) bezeichnet wird, in der Richtung auf ein derb-holzschnittmäßiges Lustspiel in Knittelversen und aus deut-

scher Vergangenheit, in einer Richtung etwa, deren Ziel in der Gegend von Wagners „Meistersingern" angenommen werden könnte.
Von den bayerischen Schillerianern vor, neben und nach Schenk kann hier nicht weiter die Rede sein. Auch was in der schwäbischen Schule und bei ihren Nachzüglern in dramatischen Formen geschaffen wird oder werden soll — denn wie bei dem Meister handelt sich's meist nur um Entwürfe und Bruchstücke —, bleibt der lebendigen Bühne durchaus fern und macht allenthalben nur den Eindruck der Sackgasse oder, um vornehmer zu reden, des Ausklangs, sei es Tieckscher Ironie in zerfließenden, sei es des Schillerschen Idealismus in geschlossenen Formen: das gilt für Kerners Schattenspiele (1811, in den „Reiseschatten") so gut wie für Waiblingers „Anna Bullen" (1829). Und doch ging gerade aus Württemberg und aus der ewigen Voraussetzung Schiller + Romantik (der sich allerdings der Reihe nach so ziemlich alle auf Deutschland damals wirksamen ausländischen Einflüsse gesellten) die Bühnenbeherrscherin Charlotte Birch-Pfeiffer (1800—68) hervor, Schauspielerin, Direktrice, Literatin, „von drei Talenten eine Tripelallianz"; seit 1828 hat sie an die hundert Stücke (etwa 70 gedr., etwa 50 „original") verfaßt und mit mehr als Raupachscher Geschäftstüchtigkeit vertrieben, denn sie kannte das Theater, nämlich die Bühne, die Schauspieler, die Direktionen, die Intendanzen doch noch besser als er. In ihrem Warenlager fehlte keine marktfähige Gattung, wenngleich ihre Spezialität das die Unkosten eigenen Erfindens ersparende, dem Film vorgreifende Dramatisieren jeweils beliebter in- und ausländischer, geschichtlicher und gegenwärtiger Romane blieb; das taten andre freilich auch, aber was bedeuten die paar Dutzend Abende, an denen Auffenbergs „Löwe von Kurdistan" (vgl. S. 568) brüllen durfte, neben den riesenhaften Records von „Pfeffer-Rösel" (nach Döring, 1829) und „Dorf und Stadt" (nach Auerbach, 1847), neben der unsterblichen „Waise aus Lowood" (nach Charlotte Brontë, 1853) und der gleich dauerhaften „Grille" (nach George Sand, 1856), ihrem letzten großen Erfolg? Selbst die Jungdeutschen vermochten sie nur zurückzuschieben, nicht zu verdrängen, und Laube verkehrte mit ihr wie eine Großmacht mit der andern; was verschlug es da der seit den Vierzigerjahren vom Goldregen der Tantième überströmten Danae, daß sie von der Kritik beharrlich und mit derselben Mischung von Überlegenheit und Neid abgelehnt wurde, wie heut etwa die Courths-Mahler oder das Kino?

Grillparzer

Welche große Rolle Österreich, vielmehr Wien, in der Geschichte des Volksstücks, seit der theresianischen Zeit auch in der des literaturfähigen Dramas spielt und was die Kaiserstadt seit der Eröffnung des Hof- und Nationaltheaters nächst der Burg (8. IV. 1776) für die deutsche Bühne und ihre Dichter ganz allgemein bedeutet, hat diese unsere Darstellung mehr als einmal betont. Vornehmlich, ja fast ausschließlich durch das Drama wird zu Ende des achtzehnten Jahrhunderts draußen im Reich offenbar, daß es an der Donau so etwas wie eine Literatur gibt; auffallend schnell wird wenigstens auf diesem Gebiet die angebliche Rückständigkeit der Phäaken wettgemacht. Der alte Fritz, freilich nicht eben ein Kenner ersten Ranges, lobpreist den österreichischen Gottschedianer Ayrenhoff (vgl. S. 359), das Wiener Lokalstück mit und ohne Zauberei (vgl. S. 361 f., 410) entzückt das mittel- und norddeutsche Publikum und begründet die bis zum heutigen Tag andauernde Ausfuhr solcher leichten Ware (und ihrer Musik und ihrer Darsteller), der ältere Collin (vgl. S. 471) erringt sich die Anerkennung der anspruchsvollen Berliner Kritik. Dann verlegt die allerdings kurze Wirksamkeit (1797—8) Kotzebues am Burgtheater noch vor Jahrhundertschluß den Schwerpunkt der dramatischen Produktion, die romantische Invasion um 1808 den der aufsteigenden Literatur nach Wien, und während gleichsam in der Tiefe das Lokalstück unerschöpflich über die drei Vorstadttheater strömt, gruppiert sich um das Burgtheater eine Anzahl heimischer Talente, die sich, vom kleinsten bis zum größten, auf die immer wieder anzuwendende Formel bringen lassen: mehr oder minder romantischer Inhalt in mehr oder minder klassischer Form.

Ungefähr die untere Grenze dieser nach Dutzenden zählenden Gruppe bezeichnet Franz Ignaz v. Holbein (1779—1855). In jungen Jahren wenig besser als ein Abenteurer, stets ein ganz oberflächlicher Patron, muß er gleichwohl aus mehr als einem Grund genannt werden: als einer der letzten Nachzügler des Ritterstücks („Das Turnier zu Kronstein", aufgef. Burgth. 1820), als Dramatisierer Schillerscher Balladen („Fridolin" und „Der Tyrann von Syrakus", beide Burgth. 1806), als erfolgreicher Verballhorner Käthchens (das. 1813) und der Schroffensteiner (das. 1823) und als Leiter des Burgtheaters (1841—49, nominell bis 53); seine Vorgänger waren Schreyvogel (1814—32) und Deinhardstein. Heinrich Josef v. Collin ist an anderer Stelle gewürdigt; seine klassizistischen Dramen, denen mehr von der tragédie classique anhaftet, als der liebenswürdige Verfasser zugegeben hätte, traten zwischen

1801 und 07 hervor, unmittelbar nach seinem Tod beginnt Körners kurzes Wirken, und der „Zriny“ (vgl. S. 563) dieses Zugewanderten bekundet für Österreich das Einsetzen der im Gefolge der Romantik fast überall wahrzunehmenden Richtung auf das im engeren Sinn vaterländische Drama, zu dessen Bestandstücken geschlossene Form in der Art der letzten Schillerschen Dramen, patriotisch-loyale Gesinnung und womöglich Rüstungen gehören. In Bayern (vgl. S. 407 f.) und Österreich hatte da schon das Ritterstück, wenn es sich lokalisierte oder zeitlich verfestigte, vorgearbeitet. Ein übriges tat die nunmehr auf Johannes Müllers Spuren wandelnde, im Gegensatz zur Aufklärung Voltaires dem Mittelalter sehr gewogene patriotische Geschichtsschreibung, wie sie in Österreich insbesondere der Tiroler Hormayr pflegte; betrachtete er es doch als eine seiner vielen Aufgaben, Balladendichtern, Romanschreibern und zumal Dramatikern aus der Fülle der österreichischen Geschichte (worunter man getrost auch die der Tschechen und Magyaren verstand) Stoffe zu liefern. Schlegels Aufruf am Ende seiner Wiener Vorlesungen haben wir schon vernommen (vgl. S. 566); es war doch mehr als ein devoter Augenaufschlag zur Regierung, als eine Verbeugung vor dem genius loci, wenn er dem neuen Drama außer dem Zeitraum der Hohenstaufen den „politisch wichtigeren und uns am nächsten liegenden“ des Hauses Habsburg empfahl. Und dann waren ja, wie Schlegels Vorlesungen selbst, die vaterländischen Dramen bis 1813 und auch nachher ein Politikum: vor den Befreiungskriegen ein Protest gegen Napoleon, alsdann eine Verteidigung des staatlichen und kulturellen Österreich gegen seinen Nebenbuhler im Norden. Im Salon der liebenswürdigen Karoline Pichler (1769—1843), wo damals Hormayr, die beiden Collin, Körner, späterhin Grillparzer verkehren, ist gleichsam das Hauptquartier des vaterländischen Jambendramas, und alle Genannten (außer dem älteren Collin) haben sich auf diesem Gebiet versucht, Hormayr z. B. mit einem „Friedrich von Österreich“ (Burgth. 4. X. 1805), am ausgiebigsten der jüngere Collin (Matthäus, 1779—1823), der den Plan, in einem großen Babenberger-Zyklus die Zeit vom Beginn des dreizehnten Jahrhunderts bis zum Erlöschen dieses Hauses und zur habsburgischen Landnahme dramatisch darzustellen, zum Teil (gedr. zw. 1808 und 17) verwirklicht hat, doch leblos und bühnenfremd. Und hier gelangen wir zeitlich und stofflich und stilistisch in die unmittelbare Nähe des jungen Grillparzer (1791—1872).

Dieser tritt mit einem sensationellen Erfolg auf dem Gebiet des schon etwas verbrauchten Schicksalsdramas am 31. Januar 1817 (vgl. S. 554) vor das Publikum, also ziemlich gleichzeitig mit Uhland, Auffenberg und Raupach, und auf der „Ahnfrau“ und den ihr binnen 21 Jahren folgenden sieben

Dramen, einem Versquantum also, wofür etwa anderthalb Jahre Raupachs ausgereicht hätten, ferner auf drei Dramen des Nachlasses beruht seine überragende Stellung, die dem Jüngling von den Zeitgenossen williger zuerkannt wurde als dem Mann und dem Greis und deren Erkenntnis und Begründung die Literaturgeschichte seit Goedeke als eins ihrer schönsten Verdienste buchen darf. Die Reihe lautet bekanntlich von der „Ahnfrau" herwärts: „Sappho" (Burgth. 21. IV. 1818, gedr. 19), „Das goldene Vließ" (das. 26. und 27. III. 21, gedr. 22), „König Ottokars Glück und Ende" (das. 19. II. und gedr. 25), „Ein treuer Diener seines Herrn" (das. 28. II. 28, gedr. 30), „Des Meeres und der Liebe Wellen" (das. 5. IV. 31, gedr. 40), „Der Traum ein Leben" (das. 4. X. 34, gedr. 40), „Weh' dem, der lügt!" (das. 6. III. 38, gedr. 40), dazu das Fragment „Esther" (gedr. 63, aufgef. Wiener Oper 29. III. 68); aus dem 1872 gedr. Nachlaß „Libussa" (aufgef. Burgth. 21. I. 74), „Ein Bruderzwist in Habsburg" (Wien Stadtth. 24. IX. 72), „Die Jüdin von Toledo" (Prag 1872). Die beiden ersten Glieder dieser Kette, wie immer untereinander verschieden, verknüpfen sie unverkennbar mit anderen, älteren Reihen: die „Ahnfrau" mit der Linie Werner-Müllner, ihre Nachfolgerin mit dem klassizistischen Drama hohen Stils und der bescheidneren Tradition von Oehlenschlägers „Correggio" her; dann im „Vließ" der erste volle und gewaltige Akkord von Klassik und Romantik und unter diesem Zeichen nun alles Folgende, mag es äußerlich in die Reihe des patriotischen Dramas hinter Körner und Collin treten oder sich dem Wiener Lokalstück nähern oder völlig eigene kühne Wege gehn. Gewiß, diese Synthese liegt seit Schillers Tod in der Luft, seit Zacharias Werner strebt ihr alles, Klein und Groß, bewußt und unbewußt zu, nur Kleist geht eignen Weg; aber ein flüchtiger Blick auf Uhland etwa und Schenk, auf Raupach und Immermann genügt, um in Grillparzer den einzigen Meister dieses neuen Stils zu erkennen. Nicht als ob durch die Analyse jener Synthese das Wesen des Wiener Künstlers, das überreiche und schwer zu fassende, erschöpft oder erklärt würde; wie alle Großen wächst er im Lichte der Forschung, und wenn diese Auskunft geben muß über alle die Straßen, die bei dem ragenden Prachtbau seines Lebenswerks zusammenlaufen: vom Zaubermärchen in der Art Henslers, von Schiller und Goethe, von Gozzi, Shakespeare und den Spaniern, von Werner und Fouqué, von Brentano und Müllner — so tut sie dies alles zu seiner größern Ehre. Am merkwürdigsten, weil wandelbarsten, und übrigens für den deutschen Jüngling jenes Jahrhunderts typisch ist Grillparzers Verhältnis zu Schiller, in dessen Todesjahr die dramatischen Erstlinge des Österreichers fallen, als hätte sich die Fackel des einen Genius an der verlöschenden des andern entzündet. Man kann von einem Schillerkultus, ja Schillertaumel

des blutjungen stud. jur. sprechen, dem es offenbar die Idealität der Gestalten, der Schwung in Handlung und Rede, das virtuose Schalten mit Personen und Massen, die freiheitlich-humane Gesinnung, die Vers- und Wortmusik seines Abgotts angetan haben; ein umfängliches Jugenddrama „Blanka von Kastilien" (geschr. 1807—09, gedr. erst 87) bekundet neben dem unverkennbaren Talent seines Autors auch den Bann, den Schiller auf diesen Autor ausübt, und eben diese „Blanka" wird, als Grillparzer in ihr „einige Ähnlichkeit" mit dem „Don Carlos" entdeckt, Anlaß zu einer förmlichen Krise, die ihn zunächst von Schiller zu Goethe treibt; wenn sich auch die Wutausbrüche gegen Schiller, die das Tagebuch von 1810 verzeichnet, so nicht mehr wiederholen, so währt doch die Abneigung noch lange fort und rechtfertigt sich zum Teil mit den herkömmlichen romantischen Argumenten. Auf der Höhe seines Lebens freilich und gar auf dem absteigenden Ast hat er sich mehr als einmal dankbar als Schüler Schillers bekannt und in oft zitierten Versen, die er unter sein eigenes Bild setzte, erklärt, er wolle dort, wo Schiller und Goethe gestanden, stehn bleiben.

Als wäre er, diesseits von „Blanka" und „Sappho", jemals noch dort, eben dort gestanden. Als hätte er nicht, sobald er einmal sich selbst gefunden, die edle Linienführung des Klassizismus mit den brennenden Farben der Romantik, die scharfe und reiche Charakteristik, die Beweglichkeit Shakespeares und der geliebten Spanier mit der Formstrenge, wie sie um 1800 von Weimar aus gelehrt worden war, vereinigt, als hätte er nicht schon in der noch ein wenig schülerhaft-rhetorischen „Sappho" eigenste Künste unübertrefflich geübt: Affekte vor unsern Augen entstehn zu lassen und zu entwickeln, das Unbewußte, das Triebleben durch erschütternde oder rührende Naturlaute, die bisweilen an den Landsmann Raimund anklingen, selbst durch stumme Geste und Reflexbewegung poetisch reden zu lassen, überhaupt: viel näher an die Menschen, an den Menschen heranzukommen, als der Klassizismus jemals gewollt und vermocht, und dennoch die Schönheitslinie als unsichtbare Grenze innezuhalten. Theaterfähig, bühnengerecht ist er von der ersten Szene der „Ahnfrau" bis zur letzten der „Jüdin" geblieben; großes Talent für die Bühne hat ihm einer seiner ersten Rezensenten, der alte Praktikus Kotzebue, widerwillig zuerkannt und diese Meisterschaft, dieses Feldherrntalent dürfen wir wohl gleichmäßig auf Rechnung der beiden in seinem Seelenleben vorherrschenden Kräfte setzen: der „übergreifendsten, ja sich überstürzenden Phantasie" (seine eigenen Worte) und des „kältesten und zähesten Verstandes". Diese mühelos-glänzende Technik, in der ihn von späteren Germanen Ibsen nur erreicht, nicht übertrifft, sondert sein Lebenswerk deutlich von dem der Tieck, Arnim und Brentano; auch das charakteristische Kennzeichen des erz-

romantischen Dramas, die Mischung von Vers und Prosa auf Shakespearesche oder verschiedener Metren untereinander auf spanische Art, fehlt bei ihm so gut wie ganz. Sind ihm doch auch, was viel schwerer wiegt, der nationale und, wie Kleist, der religiöse Enthusiasmus der Romantik völlig fremd: wie hart, man darf sagen wie verständnislos hat er mehrmals über die Dichtung des deutschen Mittelalters geurteilt; wie fern steht das apostolische, das fast primitive Christentum seines Bischofs Gregor dem spielerischen Tiecks, dem marklosen Fouqués, dem ekstatischen und fanatischen Werners.

Gleich andern großen Dramatikern hat er über Wesen und Gesetze seiner Kunst, nicht zwar in der Richtung auf Definitionen und Systeme, sondern stets am Einzelfalle haftend, nachgedacht und (für sich) geschrieben, so scharf und tief und originell, daß in unsern Tagen der Schotte George Saintsbury in ihm erstaunt einen der größten Ästhetiker entdeckt hat. In seiner eignen Schaffensweise wollte er sich durch keinerlei Doktrin, nicht der Weimaraner, nicht der beiden Schlegel, erst recht nicht der Jungdeutschen, die er er- und überlebt hat, beengt wissen. Von Anschauung oder Anschaulichkeit (in ähnlichem Sinn gebraucht er „Richtigkeit der Empfindung") sei sein dramatisches Schaffen ausgegangen und soll es in Zukunft ausgehn, „die splitterrichtende Kritik mag dazu sagen, was sie will". Darf man überhaupt Ideen an die Spitze dramatischer Hervorbringungen stellen (wie er doch selbst in seinem einen Lustspiel getan)? Der Bescheid predigt wieder Grillparzers Evangelium von der Unmittelbarkeit der Anschauung: „Die großen Dichter haben meistens den Gang der Natur zum Muster genommen, die Ideen anregt, aber vom lebendigen Faktum ausgeht." Das ist natürlich kein Bekenntnis zum Naturalismus, sondern eine Abwehr dessen, was er an anderer Stelle „Verstandes- und Meinungspoesie unserer Zeit" nennt; wohl ist Wahrheit, stilisierte Wahrheit werden wir hinzusetzen, Ideal und Maßstab seines Schaffens, doch Maßstab dieser Wahrheit ist das Gefühl des Dichters. Im Anfang aber war die Anschauung. „Und flammend gab ich das Geschaute wieder, Der Hörer, ob auch kalt, entging mir nicht, Denn Lebenspulsschlag zog durch meine Lieder, Und wahr wie mein Gefühl war mein Gedicht."

In das volle Menschenleben seiner eigenen Zeit hat er, von unbedeutenden Kleinigkeiten abgesehn, niemals eingegriffen, sondern die Bewegungsfreiheit, deren sein Genius bedurfte, im Reich der Sage und des Märchens (Ahnfrau, Sappho, Vließ, Hero, Rustan, Libussa) oder der geschichtlichen Anekdote (Bankban, Leon, Jüdin) gefunden. Das historische, das welthistorische Drama im engern Sinn, wo es um der Menschheit große Gegenstände geht, liegt ihm viel weniger als einem Schiller vor, als Grabbe neben, als Hebbel nach ihm (mindestens nach Grillparzers Schaffenszeit), so ausgebreitet und vertieft seine

geschichtlichen Kenntnisse, so geistreich seine ästhetischen Urteile gerade über das Historiendrama sind. Wenn Hebbel die persönlichen, die Privatangelegenheiten seiner Gestalten, z. B. einer Judith, Genoveva, eines Kandaules und Herodes ins Weltgeschichtliche, fast ins Kosmische steigert, so sind bei Grillparzer die „großen Weltgeschicke" nicht viel mehr als der Hintergrund für den mit visionärer Sicherheit geschauten Ottokar oder Rudolf II. Immer überwiegt das psychologische Interesse: man vergleiche etwa seinen ersten Rudolf, seinen Ottokar mit den ganz ähnlich angelegten Gestalten Ludwigs des Bayern und Herzog Leopolds bei Uhland; nimmt man diesen ihre geschichtlichen Voraussetzungen, was bleibt dann übrig? Grillparzers Böhmenkönig aber in seiner vollen Körperlichkeit könnte seines Jahrhunderts und des ganzen historischen Apparats wahrlich entraten. So ziemlich alle Schillerianer stellen ihre historischen Gestalten auf diesen oder jenen éinen Charakterzug und lassen das Pathos und die Resonanz der Geschichte für alles übrige sorgen, während Grillparzer grade die Vergangenheit mit kompliziertesten Charakteren, die sich gleichwohl durch ihre bloße Existenz Glauben erzwingen, besiedelt: mit Otto von Meran und Bankbanus, mit Esther und ihrem Gemahl, mit Rahel und ihrem Geliebten, mit dem kaiserlichen Einsiedler Rudolf. Unerschöpflich ist die praktische Psychologie seiner Meisterdramen, wenn es sich um das Seelenleben des Weibes handelt; da strömen ihm für Medea, Erny, Hero, Libussa, Rahel Gedanken und Reden, Akustisches und Visuelles, Nuancen und Halbtöne in verschwenderischer Fülle zu, und immer wiederholt sich das Wunder des Pygmalion.

Wo aber solch ein gesteigerter Lebenspulsschlag die Gestalten des Dramatikers durchbebt, da kommt dieser selbst selten zu Wort; dann wohl am ehesten, wenn sein Drama (er mag wollen oder nicht) irgendwie nicht zwar die spectatores, aber den eigenen Helden bessert oder belehrt, also außerhalb der Tragödie, grade in Grillparzers stilistisch eigenartigsten Stücken, in deren Mittelpunkten Rustan und Leon stehen — oder wenn im Abgesang des Dramas die Handlung und ihre Gedankenwelt über das Persönliche hinauswächst und vor dem begeisterten Auge die Schleier der Maja sinken. So erhebt sich das Leon-Lustspiel, dessen Mißerfolg den Dichter für den vieljährigen Rest seines Lebens in die Einsamkeit trieb, über die bloße These: „Du sollst nicht lügen!" zu der Pilatusfrage, was denn Wahrheit sei, und mit ihr zu der edelsten Form romantischer Ironie, und ähnlich klang schon die Tragödie des Vließes aus:

Was ist der Erde Glück? — Ein Schatten!
Was ist der Erde Ruhm? — Ein Traum!
Du Armer! Der von Schatten du geträumt!
Der Traum ist aus, allein die Nacht noch nicht.

Wann und wo endet diese Nacht? In jenem Land, das Bischof Gregor unserer irdischen Existenz, dem „Land der Täuschung" entgegensetzt, oder, wenn man

dem Liede des Derwischs in der wundervollen Rustan-Phantasmagorie glauben darf, im Reich der Gedanken; sie allein sind wahr „und die Liebe, die du fühlest, und das Gute, das du tust"; erst im Schlafe des Grabes werden wir erwachen. In dieser Welt der Schatten aber (fast möchte man sagen: verneine sie!) ist eins allein Glück,

Eins: des Innern stiller Frieden
Und die schuldbefreite Brust!
Und die Größe ist gefährlich
Und der Ruhm ein leeres Spiel;
Was er gibt, sind nicht'ge Schatten,
Was er nimmt, es ist so viel!

Ungefähr sagt das Raimund auch, nur mit etwas andern Worten. Und so begegnen sich die beiden großen Dramatiker des österreichischen Vormärz, der eine von oben, der andere von unten kommend, auf dem Boden einer durchaus unheroischen, quietistischen („still" ist ein Lieblingswort Grillparzers), einer beinah buddhistischen Ethik, zu deren Erklärung der österreichische Vormärz allein nicht ausreicht.

Anders als Raupach hat Grillparzer, der doch dem eigentlichen Literaten- und Theaterleben ganz ferne stand, mit seinen acht den Zeitgenossen bekannten Dramen ganz ausgiebig Schule gemacht, allerdings nur in Österreich, wo er, wenigstens bis zum Durchfall seines Lustspiels 1838, als Oberhaupt, vielmehr als eine Art Ehrenpräsident der bodenständigen Literatur galt. Alle diese Grillparzerianer gravitieren nach dem Burgtheater; alle sind mehr nach der romantischen als nach der Schillerschen Seite hin gerichtet; die große Historie ist ihnen nicht gemäß und als staatsgefährliche Gattung erst recht nicht der Zensur, entging doch selbst das in bestem Sinne vaterländische Schauspiel, etwa Grillparzers „Ottokar", den Stößen des wütenden Nashorns nicht. Bei der durch das Burgtheater herausgeforderten Massenproduktion fehlt es natürlich doch nicht an geschichtlichen Dramen mehr oder minder Schillerschen Zuschnitts, aber die eigentliche Schule Grillparzers bekundet sich durch psychologische Darstellung persönlicher, zumal salonfähig erotischer Konflikte in antiker, mittelalterlicher oder sonst entfernter Umwelt, durch Künstlerdramen im Stil der „Sappho", durch Märchen nach Art des freilich unerreichbaren Rustan. In zarter Behandlung alles Geschlechtlichen, in der Musik des Verses, in erschütternden, öfters in rührenden Wirkungen von der Bühne herab kommen sie dem Meister bisweilen ziemlich nahe. Diese Tradition ist überaus langlebig, im Nachmärz gibt es solcher Duodez-Grillparzer eine schwere Menge, und auch diesseits der Moderne wird man seine Auswirkungen bei Schnitzler etwa oder Hofmannsthal

nicht verkennen; hier aber haben wir es mit Größen der Restaurationszeit zu tun und nennen ihrer nur zwei, literargeschichtlich auch außerhalb des Dramas Wichtige. Da ist der dicke Lebemann Josef Christian Baron Zedlitz (1790 bis 1862), dessen „Turturell" (Burgth. 1819), ein Schicksalsdrama in phantastisch-nordischer Umwelt, einen Erbfluch (allerdings nicht restlos) vollstreckt, dessen „Kerker und Krone" (Burgth. 1834) zu den besseren der vielen (vgl. S. 557) Tassodramen jener Zeit gehört und der im übrigen wie Grillparzer unermüdlich aus der Quelle des spanischen Barockdramas schöpfte, wofür eine Anzahl tragischer und komischer Mantel- und Degenstücke zeugen. Er gehört zu den vielen Entdeckungen Schreyvogels, während sein Standesgenosse Eligius Freiherr v. Münch-Bellinghausen (Pseud. Friedrich Halm, 1806 bis 1871) schon in die Burgtheaterregierung Deinhardsteins fällt — wie Deinhardstein und Schenk oben sehr gut angeschrieben und entsprechend hoch steigend, Grillparzers begabtester Schüler und gefährlichster Nebenbuhler, seit dessen freiwilliger Abdankung der ungekrönte König des österreichischen Dramas, auch außerhalb Österreichs insbesondere als „Seelenmaler" sehr hoch eingeschätzt. Tieck und Schiller haben auf seine Frühzeit, Shakespeare, die Spanier und vor allem Grillparzer auf den Reifenden und Gereiften eingewirkt und als er mit seiner „Griseldis" (30. XII. 1835 Burgth.) hervortritt, zeigt er sich so bühnensicher, weiß er einen nicht alltäglichen Konflikt so effektvoll zu führen, so malerisch zu gewanden, ihm eine so klangvolle Sprache zu leihn, daß dem unbekannten Verfasser ein ähnlich großer Erfolg wurde, wie ihn seinerzeit die „Ahnfrau" geerntet hatte. Grillparzer zwar vermißte an dem Stück, das den Stoff in die Umwelt des Artushofes schob und etwa wie Ibsens Nora endigen ließ, grade so wie bei Raupach Richtigkeit der Empfindung, die in der Fähigkeit bestehe, „sich durch starke Anschauung in die Gemütslage eines wahrhaft Liebenden zu versetzen", aber Laube empfand das neue Drama „in jener magern Zeit" als genialen Wurf und der Triumph der „Griseldis" wiederholte sich noch mehrmals. So beim „Sohn der Wildnis" (Burgth. 1842), der vielbewunderten, uns schon längst unerträglich gewordenen lustspielhaften Liebschaft zwischen dem barbarischen Tektosagen Ingomar und der Griechin Parthenia, von demselben Publikum bejubelt, das Grillparzers Hero beinahe und „Weh' dem, der lügt!" ganz und gar abgelehnt hatte. „Zwei Seelen und ein Gedanke, zwei Herzen und ein Schlag" — wie berühmt waren diese nichtigen Verse noch vor einem Menschenalter. Dann, schon nach der Revolution, mit blendender Rhetorik, die die Lücken der Motivierung, die Schwächen der Charakteristik verdecken soll und wirklich verdeckt, der vielumstrittene „Fechter von Ravenna" (Burgth. 18. X. 1854); ob ein armer Teufel, Franz Bacherl (gest. 1869); mit einem Manuskript, das Münch immerhin eingesehn

haben kann, den „Fechter“ stofflich angeregt habe oder nicht, das ist zwar gleichgültig, aber trotz vergossener Tintenströme bis heute noch nicht ausgemacht (beiläufig bemerkt, kommt der „Fechter“ auch der 1846 in Berlin aufgeführten „Zenobia“ J. L. Kleins ins Gehege); wie denn Halm zwar eine in der Stoffwahl überaus glückliche Hand besaß, dennoch aber immer wieder verdächtigt wurde, er nähme sein Gut, wo er es finde, oder gar, er hätte geheime Anreger und Mitarbeiter. Mit seinen letzten Dichtungen reicht er schon bis an die Verfallszeit, aber auch da noch, in dem Lustspiel „Wildfeuer“ (aufgef. Schwerin 1863) und in dem Trauerspiel „Begum Somru“ (aufgef. Berlin 1863) verfügt er wie in den Tagen der „Griseldis“ über Sicherheit im Aufbau, blendende Rede und eigenartige Probleme, die zwar das Gemüt unberührt lassen, dem Verstand aber die angenehme Beschäftigung geben, nicht allzu schwere, auch nicht allzu leichte Rätsel zu lösen.

Immermann und Grabbe

Mustert man das dramatische Lebenswerk Karl Immermanns (1796 bis 1840), dessen zeitliche Ausdehnung mit der literarischen Aktivität Grillparzers und mit Raupachs Glanzperiode zusammenfällt, so bekundet es ihn auf den ersten Blick als Schüler der Romantik, als einen verhältnismäßig späten, überaus eifrigen und zunächst nicht sonderlich selbständigen, so daß man immerhin verstehen kann, warum sich Platens „Romantischer Oedipus“ gerade ihn als Prügelknaben aussucht, gerade ihn zum Stellvertreter salbt

Der ganzen tollen Dichterlingsgenossenschaft,
Die auf dem Hackbrett Fieberträume phantasiert
Und unsre deutsche Heldensprache ganz entweiht.

Wieder einmal entrollt sich das ganze Register des romantischen Dramas: shakespearisierende oder brentanisierende Lustspiele („Die Prinzen von Syrakus“ gedr. 1821; „Das Auge der Liebe“ gedr. 24, aufgef. Breslau 30), ritterliche Trauerspiele („Das Tal von Ronceval“ gedr. 1822, aufgef. Frankfurt a. M. 23; „Edwin“ gedr. 22), Schicksalsstücke („Die Verschollene“ gedr. 1822; „König Periander und sein Haus“ 23), Künstler- („Petrarca“ gedr. 1822) und Hohenstaufendrama („Kaiser Friedrich der Zweite“ gedr. 1828, aufgef. Berlin 29). Ein, wie man sieht, stofflich und formal abwechslungsreiches Bild, durchwegs Lehrlingsarbeiten, die unbewußt ihren Mustern oft bedenklich nahe kommen — und zu diesen zählt auch, trotz der üblichen romantischen Verwahrungen, Schiller; überhaupt ist uns kein Autor vom hohen Range Immermanns bekannt, der sich so spät, so schwer von seinen Lehrmeistern emanzipiert hätte. Literargeschichtlich erscheinen alle diese Dramen der Zwan-

zigerjahre, denen sich, um das Bild noch bunter zu gestalten, auch etwelche Alexandriner-Lustspiele, etwa in der Art Contessas (vgl. S. 570) gesellen, als Vorbereitung auf die beiden gewaltigen Schöpfungen, mit denen sich Immermann im Todesjahr Goethes sofort, aber eben nur für dieses Jahr, in die vorderste Reihe der deutschen Dramatiker stellt. Den Rest seines Lebens füllen die berühmte Leitung des Düsseldorfer Theaters (1832—37) und schwerwiegende epische Schöpfungen aus: neben den „Epigonen", dem „Münchhausen", neben „Tristan und Isolde" macht ein dramatischer Nachzügler der Jugendzeit, „Die Opfer des Schweigens" (aufgef. Berlin Schauspielh. 13. I. 1838, in den Werken als „Ghismonda"), schlechte Figur.

Nur zweier Produkte seiner Gesellenjahre muß noch Erwähnung geschehn. Da ist einmal das Trauerspiel „Cardenio und Celinde" (1826), das den alten gryphianischen Stoff (S. 210) nach der kühnen Eindeutschung durch Arnim (S. 521) wieder in die alte Umwelt zurückführt, ihm aber statt des versöhnlichen einen so tragischen Ausgang gibt, daß zuletzt in der Tat, wie im „Romantischen Oedipus", fast niemand mehr am Leben ist. Fünf Menschen sterben, tadelte Börne, den sechsten sehn wir zum Tode führen und wir bleiben kalt, aber er fügte die prophetischen und schönen Worte hinzu: „Des Dichter Kraft fehlt noch die Anmut, wohl nicht auf immer, denn sie fehlt der Kraft." Von der wunderlichen, an und für sich untiefen Cardenio-Anekdote kann übrigens, wie es scheint, die deutsche Dichtung nicht loskommen; noch in unsern Tagen (1912) hat sie Franz Dülberg gestaltet. Und nicht zu vergessen: dieser Cardenio war das Stichblatt für Platens zweite dramatische Satire, den „Romantischen Oedipus" (gedr. 1829, aufgef. 55 durch Münchener Studenten); ja als der Graf dieses witzige Werk schrieb, kannte er gar nichts andres von Immermann, nicht einmal dessen „Trauerspiel in Tirol", auf das doch die Verse 512 ff. anspielen. Der „Oedipus" und die um drei Jahre ältere „Gabel" (vgl. S. 556), beide ein altes romantisches Programm, das nämlich einer deutschen aristophanischen Komödie verwirklichend, haben in Rückerts zweiteiligem „Napoleon" (gedr. 1815 u. 18), den Platen 1818 las, einen unbedeutenden Ahnen und in den dreißiger, vierziger, fünfziger Jahren eine Anzahl nicht unbedeutender Nachfahren, zumeist auf dem Gebiet philosophischer und politischer Polemik, in den Literarhistorikern Otto Friedr. Gruppe (1804—76), Goedeke, Prutz, Haym, dem Schöpfer des Struwwelpeters Heinr. Hoffmann-Donner (1809—94), in Graf Schack, dem Demokraten Dulk (vgl. S. 628), Adolf Glaßbrenner, Karl Heinr. Keck; auch V.-Vischers ebenso glänzender wie ungerechter „Faust. Der Tragödie dritter Teil" (1862) verleugnet die Abkunft von Tieck und Platen nicht.

Jenes „Trauerspiel in Tirol" aber, über das Platen vom Hörensagen einige

gute und schlechte Witze gemacht hat, ist merkwürdig genug als Versuch, den Apparat und den Stil des romantischen Jambendramas auf einen Stoff ganz junger Vergangenheit anzuwenden, noch dazu auf eine große Episode der eigenen, der deutschen Geschichte, so daß das Pathos geographischer Distanz, dessen sich der „Carolus" und die „Catharina" des alten Gryphius immerhin erfreuen, hier in Wegfall kommt, ja die Dichtung, was sonst nur Goethes Jugendmut und die romantische Ironie gewagt, nicht wenige noch lebende Personen auf die Bühne bringt, in der zweiten Fassung sogar den leibhaftigen Metternich. Wie hatte die junge Romantik, Arnim z. B., Bettina, Eichendorff, dem bäuerlichen Feldherrn und Regenten Andreas Hofer zugejubelt, den Märtyrer beklagt; nun stellte ein Romantiker den halb vergessenen neuen Tell in die Mitte eines großen Trauerspiels, darin sich Schillersches Pathos, Shakespeares Realismus und (wenigstens in der ersten Fassung) Wernersches Mirakel wunderlich mengten, nicht aber zu künstlerischer Einheit verbanden; so blieben auch eine bäuerliche Thusnelda und ihr Ventidius Fremdkörper in der trotz dieser und anderer Mängel schon durch ihre Eigenwilligkeit beachtenswerten Schöpfung eines bis daher so wenig Selbständigen. In seiner Urgestalt wurde das Trauerspiel 1829 in Düsseldorf, ebenda 1834 (entromantisiert und auch sonst verändert) als „Andreas Hofer" aufgeführt, und wenn Heine das „Trauerspiel", wenn der Jungdeutsche Wienbarg den „Hofer" mit verständnisvoller Anerkennung besprach, so galt dies Lob sicherlich der Gesinnung nicht minder als der Kunst.

Der Titel der monumentalen Trilogie „Alexis" (gedr. 1832, Teil 1 und 2 aufgef. Düsseld. 1835) führt irre, denn der unglückliche Sohn Peters des Großen ist weder Held noch Mittelpunkt des Dramas, dessen Gegenstand, den Konflikten des Don Carlos oder des jungen alten Fritz nah verwandt, gleich diesen in der Weltliteratur wieder und wieder künstlerisch ausgewertet worden ist. Vielmehr fällt alles Licht auf den Despoten Peter, den Verfechter der Aufklärung in ihrer Brutalität, aber auch in ihrer begeisterten Zielbewußtheit, „der späten Zeiten kalten Paladin" — und hinter der Tragik des Zusammenbruchs seines Lebens und Werks, der sich im zweiten Teil der Trilogie vorbereitet, im dritten vollzieht, verschwindet beinah die über die ersten zwei Teile sich ausbreitende des Thronfolgers. Wäre jener dritte Teil, der Epilog „Eudoxia" nicht vorhanden, so hätte man es mit einem allerdings ungewöhnlich kräftigen Historiendrama aus der Nachfolge Schillers zu tun, dem Immermann hier viel näher steht als im „Andreas Hofer"; durch die „Eudoxia" aber, deren feierliche Metrik, deren archaische Diktion sie schon äußerlich von den „Bojaren" und dem „Gericht von St. Petersburg" trennt, und die (nach Immermanns eigenen Worten) alle Elemente der früheren Teile auf einem

höheren Punkte wieder versammelt und die Töne in zusammengefaßter Harmonie auf einmal ausklingen läßt, wächst die Trilogie über alles Gleichzeitige hinaus, bereitet wie Grabbe, freilich anders als er, auf die welthistorische Lapidarschrift Hebbels vor und erreicht in ihrem Ausklang das hohe Niveau des „Merlin".

Diese „Mythe", das Bedeutendste, was Immermann, was das im engern Sinn romantische Drama hervorgebracht, ist im Lauf von 1831 entstanden und im Juli des nächsten Jahres, also bald nach Goethes Tod erschienen; die Uraufführung (Berlin, Kayßlers „Volksbühne" 4. IX. 1918), die das Stück mit ganz wenig Strichen szenisch bewältigte, sei als Kuriosum gebucht. Immermann legt hier seine schwere Hand auf einen der ganz großen Stoffe der Weltliteratur, zu dem frühe Romantiker wie Dorothea Schlegel und Tieck die Wege weisen; was er, der sonst nüchterne und selbstsichere Mann, wie im Rauschzustand schafft, ist ein Werk zwar nicht vom riesenmäßigen Umfang, aber von der phantastisch-freien Architektur, von der metrischen Farbenpracht der Großdramen Tiecks, ein Werk mit dem Faustischen Ehrgeiz, auf die tiefsten Fragen der Menschheit dichterisch zu antworten. Daß der Poet die tiefsinnige und vieldeutige keltische Sage selbstherrlich um- und ausbaut, daß er sie durch die ganz wesensfremde phantastische Philosophie der Gnostiker vertieft und verdunkelt, daß er mit beispielloser Kühnheit Goethe selbst (übrigens einen merkwürdig mißverstandenen Goethe) als Klingsor auf dieselbe Ebene wie Merlin und Artus und Ginevra stellt, daß Sprache und Vers, nie besonders willfährig, hier manchmal den Dienst aufsagen — dies alles führt in einen Wald von Fragezeichen, in dessen Dämmerlicht der geheimnisvolle keltische Reiz der Gestalten und Vorgänge, die Größe und Stärke der Ideen heute vielleicht noch stärker wirken als am ersten Tag. Zum erstenmal in der deutschen Dichtung des neunzehnten Jahrhunderts leuchtet hier der Gral. Gott — so etwa legt sich in Immermanns Geist die Materie zurecht — ist die uranfängliche Einheit, Satan, der nach gnostischer Lehre als Demiurg die sinnenfällige Welt erschaffen, das sekundäre Prinzip der Mannigfaltigkeit. Da nun durch Christus, Gottes und der Jungfrau Sohn, das Einheitsprinzip auch in die demiurgische Welt hineingetragen ist, erschafft Satan, Gott nachäffend, einen Widerchrist, indem er eine fromme Maid vergewaltigt: ihr wundersames Kind ist Merlin, durch die Mutter den Menschen und zugleich Gott eigen, durch den Vater ein Fürst dieser Welt. Jener Anteil überwiegt, er will die Welt zu einem Gottesreich organisieren (die Tafelrunde in den Besitz des Grals setzen), aber Gott wendet sich von seinem selbstherrlichen Sachwalter ab; hier greift die Viviane oder Niniane der alten Sage ein, die Expedition der Tafelrunde scheitert, all Merlins Wirken schlägt zugunsten des satanischen Vaters aus und wie Immer-

manns Peter der Große erliegt der neue Christus oder Antichristus solcher Ironie. Aber nur dem Fleische nach; auch im Sterben, vom Vater bedrängt, läßt Merlin nicht von dem Gott, der ihn verlassen, und stirbt wie ein Märtyrer Gryphius' oder Werners. Vorher, auf dem Höhepunkt seiner Macht und des Dramas, hat Merlin seinen Gegenspieler, seine Folie nicht in Satan, sondern in dem großen Egoisten und Pantheisten Klingsor, und diesem gegenüber legt Merlin (oder Immermann) ein Bekenntnis zum Altruismus oder, ästhetisch angesehn, zu antiromantischem Realismus ab, das die Einstellung und den Stoffkreis späterer Perioden der Literatur und des Dramas programmatisch weissagt:

Denn alles, was da lebt und regt
Und sich in eig'ner Formation bewegt,
Steht näher mir, als ich mir bin.
Des Königs hoher Fürstensinn,
Der Frauen sanfte Veilchentreue,
Des Ritters Wagen und der Jungfrau Scheue,
Des kleinsten Bürgers armer Werkeltag,
Des letzten Bauern Fleiß und Ungemach,
Das alles ist mir wert und wichtig,
Viel wicht'ger als mein Ich, so schwach und nichtig.

Auf dem „Alexis" offenbar und auf dem „Merlin" beruht die Führerschaft im literarischen, im Buchdrama, die ein Teil der neuen Generation z. B. Heine, nach Goethes Tod Immermann bereitwillig zuerkannte; aber eben da versiegte seine dramatische Produktion und wenn auch gleichzeitig seine Bühnenleitung einsetzte, die für einige Jahre Düsseldorf zu einer wichtigen Theaterstadt machte: seinem eignen Schaffen ist diese engste Fühlung mit der Bühne, diese Meisterschaft über sie ebensowenig zugute gekommen wie Tiecks Dramaturgie dem Dramatiker Tieck.

Es gibt denn auch keine Nachfolge, keine Schule für Immermann, man müßte denn gelegentliche, über das ganze Jahrhundert verstreute Versuche, Miterlebtes dramatisch zu stilisieren, z. B. des Schwaben Johann Georg Fischer „Kaiser Maximilian von Mexiko" (1868) in die Tradition des „Trauerspiels in Tirol" stellen wollen. Immerhin lassen es persönliche Beziehungen, verbunden mit Gleichheit oder Ähnlichkeit literarischer Gesinnung zu, zwei Dramatiker auch geschichtlich ihm so nahe zu rücken, wie sie zeitweilig dem Lebenden waren. Zunächst den Schlesier Friedrich v. Uechtritz (1800—75), den ein ruhiges Normalleben erst mit Tieck, dann in Berlin mit Heine und Grabbe, dann mit den Düsseldorfern Immermanns und zuletzt noch mit Hebbel zusammenbrachte. Wie Immermann und Grabbe wurde er von Tieck gefördert, der große Hoffnungen auf ihn setzte, gerade um die Zeit, da er seine ge-

harnischten Absagen an die Müllner und Houwald, an die Raupach und Grillparzer ergehn ließ; aber heute vermag man nicht recht einzusehn, wodurch Uechtritz dem geistreichen Kenner in Dresden als der kommende Mann des deutschen Theaters erschienen sei, denn seine elf Dramen, zehn hiervon geschichtlich, erheben sich durchaus nicht über den Durchschnitt der herkömmlichen Kombination aus Schiller und der Romantik, nicht einmal, trotz seines Bühnenglücks, „Alexander und Darius" (aufgef. 1826 Dresden, gleich darauf Berlin, Wien usw., gedr. 27 mit Vorwort Tiecks). „Die Sonne muß eine Brille aufsetzen, wenn sie im Uechtritz eine Spur von Genialität erblicken will", schimpfte nach den Triumphen des „Alexander" und den Posaunenstößen Tiecks ein abgedankter Günstling des Dresdners und trat gleich darauf mit seinem Erstling, den „Dramatischen Dichtungen" (1827) hervor: der unglückliche Westfale Christian Dietrich Grabbe (1801—36).

Mit Uechtritz, wie schon gesagt, auf der Universität befreundet, viel später dann zwischen der letzten Krise und der entscheidenden Katastrophe seines Lebens, von Immermann in Düsseldorf freundlich aufgenommen und unterstützt, teilt er mit diesen und mit seinem zeitweiligen Protektor Tieck die Abneigung gegen das modische Drama der späten Restaurationszeit, wie es etwa die Houwald oder Kind vertreten, erwartet aber das Heil nicht von einer unbedingten Nachfolge Shakespeares, bekennt sich, anders als Tieck und Immermann, 1827 offen zu Schiller, bezeichnet Müllners „Schuld" und „Yngurd", je ein rotes Tuch für Tieck und die Seinen, als die seit Schillers Tode „erfreulichsten Erscheinungen am deutschen Theaterhimmel" und entwickelt das Programm des deutschen Dramas, wie es nach seiner Meinung sein soll und (durch Grabbe) sein wird: „Grade Shakespeare wimmelt von englischen Eigenheiten und Nationalvorurteilen, grade das, was bei ihm fast überall fehlt, ist das, wonach das deutsche Volk sich am meisten sehnt. Das deutsche Volk will möglichste Einfachheit und Klarheit in Wort, Form und Handlung, es will in der Tragödie eine ungestörte Begeisterung fühlen, es will treue und tiefe Empfindung finden, es will ein nationelles und zugleich echt dramatisches historisches Schauspiel, es will auf der Bühne das Ideal erblicken, welches im Leben sich überall nur ahnen läßt, es will keine englische, es will deutsche Charaktere, es will eine kräftige Sprache und einen guten Versbau, und in der Komik verlangt es nicht sonderbare Wendungen und Witze, welche außer der Form des Ausdruckes nichts Witziges an sich haben, sondern es verlangt gesunden Menschenverstand, jedesmal blitzartig einschlagenden Witz, poetische und moralische Kraft."

Nur eine geringe Zahl von Dramen sucht nun binnen wenigen Jahren dies Programm zu verwirklichen. Die „Dramatischen Dichtungen" vereinigen mit

dem eben zitierten Aufsatz „Über die Shakespearo-Manie" die Tragödie „Herzog Theodor von Gothland" (aufgef. Wien Volksth. 1892), das tragische Spiel „Nanette und Maria" (aufgef. Kettwig 1914), das Lustspiel „Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung" (aufgef. Wien Akademieth. 1876), das teilweise nur skizzierte Römerdrama „Marius und Sulla". Hierzu kommen noch „Don Juan und Faust" (gedr. und in Detmold aufgef. 1829), die zweiteiligen „Hohenstaufen" (aufgef. Schwerin 1875), „Napoleon" (1831, aufgef. Wien, Th. a. d. W. 68), „Hannibal" (1835, aufgef. München Nationalth. 1918) und die posthume „Hermannsschlacht" (1838). Von diesen neun oder, wenn man „Barbarossa" und „Heinrich VI" einzeln rechnet, zehn Dramen, die sich für die Öffentlichkeit in etwa ebensoviele Jahre zusammendrängen, ist der Erstling, dem der Verfasser einen überaus freundlichen Brief Tiecks als Geleitwort vordrucken konnte, zwar pathologisch oder, wenn man will, psychoanalytisch für den Fall Grabbe, der uns hier nicht beschäftigen darf, äußerst wichtig, auch literarhistorisch insofern ein Dokument, als sich aus ihm deutlich die Voraussetzungen für den jungen Grabbe ergeben: Shakespeare nämlich, zumal der ganz junge, der des „Titus Andronicus", Schiller, wieder der ganz junge, und — Müllner. Aber eben diese starke Abhängigkeit drückt den künstlerischen Wert herunter; im Helden durchdringen sich Karl und Franz Moor, im Gegenspiel, dem Mohren Berdoa, Shakespeares Aaron und Jago. Die Handlung häuft alle Greuel des Schicksalsdramas, ohne sie wie dieses rechtfertigen zu können, die Umwelt ist die groteske des „Yngurd", und gegen Grabbes Verse tönen die Müllners wie Musik; als positiv bleibt letzten Endes nur der ekstatische, zwischen den beiden Polen Ultrapathos und Überzynismus hin- und herzuckende Stil, zu dem man schwache Seitenstücke bei Lohenstein oder Klinger suchen müßte, der aber freilich auf die Zeitgenossen des wohlgezogenen Houwald, des spießbürgerlichen Raupach, des höfisch-korrekten Schenk mit verdoppelter Gewalt wirken mußte. Müllner urteilte über den „Gothland", mit einem Seitenhieb auf Tieck, das Stück sei so hypershakespearisch ersonnen und ausgeführt, daß es als Heilmittel gegen die „deutsche Shakespearewut" dienen könne. — Völlig in der zynischen Sphäre, in der sich Grabbes Empfindlichkeit gern eingrub, liegt das Lustspiel mit dem langen Titel, und zugleich in der Linie der Tieckschen, nicht der Platenschen Literaturkomödie; für das Absurde des Ganzen können einzelne gute Einfälle nicht entschädigen, aber lehrreich im geschichtlichen Sinn ist solche Satire immer und zusammen mit dem Aufsatz über die Shakespearo-Manie läßt sie deutlich und ziemlich vollständig die von außen her gegebenen Grundlagen für Grabbes Schaffen erkennen. Von dem kleinen Liebesdrama „Nanette und Maria" hoffte Grabbe, es werde manchen Leser mit den Anstößigkeiten des

Gothland versöhnen; vielleicht weil es den typisch Grabbeschen Stil nach Möglichkeit dämpft und, den verrückten Schluß abgerechnet, schließlich auch von jemand anderm, sogar von Musset herrühren könnte. In „Marius und Sulla" endlich, der letzten der 1827 gedruckten Dichtungen, verraten sich bereits ziemlich deutlich Auffassung, Technik und Stil von Grabbes späteren „epischen" Dramen.

Im engen Raume von vier Akten mit teilweis großartiger Erfindung, im veredelten Stil des „Gothland" werden die beiden im Titel „Don Juan und Faust" vereinigten Titanen, ehe sie ihr traditionelles höllisches Ende finden, dramatisch widereinandergeschleudert, so wie Gutzkow bald nachher Hamlet und Faust zusammenbringt: weitaus das bedeutendste von all den Faustdramen diesseits von 1808, doch aber dem Klingemanns (vgl. S. 563) verpflichtet, und den Hauptton trägt nicht der Magier, der einige Ähnlichkeit mit Byrons Manfred aufweist, sondern der Kavalier. Ebenso ragt das gleichzeitige Hohenstaufen-Doppeldrama, unbeschadet all seiner Grabbismen, hoch aus der Menge der Mitbewerber; dann ist Grabbe immer am gesündesten, am stärksten, wenn er den festen Boden der Geschichte unter die Füße bekommt. Und diese „Hohenstaufen" und deutlicher noch „Marius und Sulla", immerhin bühnengerechte Dramen Schillerschen oder Shakespeareschen Zuschnitts, leiten durch ihre große, überpersönliche Auffassung geschichtlichen Geschehns, leiten dadurch daß wie in Immermanns „Eudoxia" der weltgeschichtliche Ablauf selbst, Stoß und Gegenstoß der großen Kulturgewalten Darstellung finden oder vielmehr nach Darstellung ringen, hinüber zu der Trias „Napoleon", „Hannibal" und „Hermannsschlacht", die, vielleicht an die shakespearisierenden Historien der Geniezeit (vgl. S. 389 ff.), vielleicht an französische Nachfahren des „Götz" wie Vitet und Mérimée anknüpft — ich behalte mir die Darstellung dieser Entwicklung vor — und in nur mehr äußerlich dramatischer Form ungeheure Kultur- und Zeitbilder entwirft. Der Vers, für Grabbe wie Immermann stets mehr Hindernis als Ansporn, wird durch eine eigentümlich „geballte" Prosa ersetzt, die der heutigen Generation mehr zusagt als seiner. Mit dem Verzicht auf Bühnendarstellung erkauft sich der Dichter größte Bewegungsfreiheit von einer Szene (wenn der Ausdruck überhaupt noch gestattet ist) zur andern, ja innerhalb einer und derselben, wie denn zum Beispiel im 1. Auftritt der „Hermannsschlacht" die Römer auf einer Berghöhe zwischen Aliso und Detmold einen Cherusker aufgreifen, der nun mit ihnen „abwechselnd bergauf und bergunter" marschiert, bis sie, immer noch ohne Einschnitt in den Dialog, vor der Grotenburg stehn; ebenso fallen Vorgänge, die sich aus rein materiellen Ursachen dem Theater entziehn und somit dem Historiendrama bisher entzogen, nunmehr in dessen Sphäre: man erinnere sich der

militärischen Evolutionen zum Beispiel in der „Hermannsschlacht", der Greuel im „Napoleon" (III 1), der Molochsopfer im „Hannibal". Allenthalben greift diese neue Form ins Gebiet des Epos über; das Stück zersplittert in eine Unzahl von Szenen, als deren Zentrum freilich der Held des normalen Dramas stehn bleibt, aber um ihn herum stellen sich, wie in Goethes „Götz" vom Kaiser bis zum Zigeuner, eine unübersehbare Menge von Vertretern aller möglichen sozialen Schichten, auch solcher, die durch das heroische Für und Wider zwischen den Exponenten welthistorischer Mächte ganz unberührt bleiben und unberührt von römischer oder punischer Weltherrschaft, Welf oder Waiblingen, Empire oder Republik oder Bourbonen, geboren werden, essen und trinken, zeugen und sterben. Die französische Tradition, die, wie gesagt, ebenfalls auf „Götz" und über diesen hinaus auf Shakespeares Historien zurückgeht, setzt schon lange vor Gobineau den Helden des epischen Dramas (oder wie sie sich ausdrückt, der scènes historiques) förmlich ab, legt großen Wert auf historische Echtheit zum Beispiel in Kostüm, Dialog usf., nähert sich überhaupt ganz bewußt und absichtlich der wissenschaftlichen Geschichtschreibung, während Grabbe ganz andere Wege geht als zum Beispiel sein Zeitgenosse Vitet. Die Souveränität des Dichters über die Geschichte gibt er niemals preis; intensive Quellenstudien, wie sie die Franzosen anstellten, wären nicht seine Sache gewesen und vollends hätte er des Helden keineswegs entraten können; aber auch mit diesem traditionellen Mittel- und Schwerpunkt sind seine drei letzten Dramen Neuland, selbst wenn das erste, der „Napoleon", nicht mit noch größerer Kühnheit als Immermanns Hofer in die jüngste Vergangenheit griffe. Auf ihnen beruht Grabbes literargeschichtliche Stellung und Auswirkung, zunächst auf einzelne kleine Talente, wie Alexander Fischer (1812—43), dann auf Büchner und zwar kaum auf Hebbel, aber die Hebbeloiden, zuletzt auf die Moderne, die vergangene und die gegenwärtige; der Überschwang seines Ruhms in unserer Gegenwart scheint vergüten zu wollen, was dem armen Teufel die seine schuldig geblieben ist.

Salonlustspiel und Vaudeville

Auf keinem Gebiet hinterläßt die Romantik so schwache Spuren wie auf dem des Lustspiels. Allerdings, sie hat in Tiecks ironischen Märchenkomödien eine neue Form und einen neuen Stil geschaffen, aber nur für einen außerordentlich kleinen Elite-Leserkreis und fern von allen Bühnen — und wie dürftig ist hier die Nachfolge Tiecks, wenn auch Namen wie Brentano und Eichendorff (einigermaßen gehören ja auch Platen und spätere Aristophaniker hierher) sie bezeichnen. Alle sonstigen Ansätze der Hochromantik, ein Lustspiel,

das Lustspiel hinzustellen, bleiben eben Ansätze, mehr oder minder geistreiche Stilübungen nach berühmten Mustern, die ja endlich der Katersippe auch nicht fehlen: nach Shakespeare und Ayrer, nach Calderon und Gozzi; bald soll der Wortwitz unumschränkt regieren, bald soll frei gaukelnde Phantasie, bald schrullenhafte Laune, vorab bei Arnim, die Erdschwere tilgen, gegen die das Wesen romantischer Komik streitet — aber von allen diesen Versuchen erfuhren kaum die Zeitgenossen, wissen wir heute nur dank den Spezialisten der Literaturgeschichte. Wenn die romantische Doktrin das bürgerliche Trauerspiel, überhaupt das ernsthafte Gegenwartsdrama nicht weniger energisch ablehnte als weiland die Schule Gottscheds, so schlich sich die Gegenwart dennoch als Schicksals-, der Mittelstand gleichwohl als Künstlerdrama ein, obzwar die förmliche Restauration des bürgerlichen Dramas erst durch die Jungdeutschen erfolgt; die Lustspieltradition des 18. Jahrhunderts aber, wie sie zuletzt Kotzebue (vgl. S. 430 f.), zumal in der Mitte und am Ende seiner Laufbahn, glänzend vertreten hatte, wurde durch romantische Abneigung und Verspottung gar nicht gestört, und während der Gesellschaftskritiker, der Herzerweicher Kotzebue allmählich von der Bühne verschwand, behauptete sich der gleichnamige Spaßmacher bis tief ins 19. Jahrhundert, mit den „Klingsberg" bis an dessen Ende, mit den „Deutschen Kleinstädtern" gar bis in unsere Tage. Wenn bei irgendeinem Dichter, so war bei ihm der Tod die Feuerprobe seiner Popularität, denn er fiel als ein Bestgehaßter, und seinen Mörder umgab die Glorie des Martyriums; aber Kotzebue bestand diese Probe glänzend: wie ein Lebender zog er noch nach seinem Tode Scharen von Schülern hinter sich her. Man studierte ihn förmlich (z. B. Bauernfeld, ja noch Anzengruber) wie Ludwig den Shakespeare, um hinter das Geheimnis seiner mühelosen Technik zu kommen, und das letzten Endes bis auf den alten Menander zurückgehende Paradigma seiner Lustspiele: das von (meist komischen) Personen beirrte und gestörte, diese Hindernisse aber mit komischen Mitteln überwindende Liebespaar, das Milieu der sogen. Gesellschaft der jeweiligen Gegenwart, die heitere seichte Konversation, die zensurfrommen Aktualitätchen, die mit dem Lauf der Welt im großen und ganzen zufriedene und daher sehr hoftheaterfähige Gesinnung — wie oft begegnet uns all dies im ersten Viertel oder Drittel des Jahrhunderts, wie oft auch hernach. Freilich wurde das Muster niemals erreicht, weder quanti- noch qualitativ; niemals wieder fand sich solch eine Unerschöpflichkeit im Detail mit einer so scharfen Witterung für die Bedürfnisse des Publikums d. h. der Bühnen zusammen.

Dasjenige Stück Kotzebues, das sich bis zum heutigen Tag als das längstlebige bewährt, nämlich „Die deutschen Kleinstädter" (vgl. S. 431), wird in

der Restaurationszeit zum Stammvater einer großen Familie. So empfindlich höfische und staatliche Autorität gegen jede dramatische Kritik sich damals erwies und so wirksam sie die Bühnen durch den Stacheldraht der Zensur zu schützen wußte, gegen Verhöhnung kleinstädtischer Gewalten hatte sie nichts einzuwenden, und so marschiert das ganze Personal von Krähwinkel, vom Bürgermeister, auch Oberältesten Nikolaus Staar abwärts zunächst bei Kotzebue selbst, hernach bei Bäuerle, Meisl, Voß, Nestroy immer wieder auf, sogar bei so großen Herrn wie Klingemann und Raupach. Man wird diese Dinge ästhetisch nicht überwerten, aber einräumen, daß durch ihre wenn auch harmlose Kritik harmloser Machthaber so etwas wie ein frischer Luftzug in die gute Stube des Normallustspiels geleitet wird. Bei Nestroy freilich wird, entsprechend den atmosphärischen Verhältnissen von 1818, der Luftzug zum Sturm.

Aber schließlich überschreiten auch diese Krähwinkeleien kaum jemals die sozialen Grenzen, die sich das Lustspiel im frühen 19. so gut wie im 18. Jahrhundert nach oben wie nach unten zieht und die den vierten Stand ebenso streng aussperren wie die höchsten Schichten. Bleibt also Mittelstand und Adel, bleibt die Bürokratie, der Offiziersstand — lauter gute Bekannte aus dem Vorjahrhundert. Nicht zu vergessen des Dienstpersonals, der Nachfahren von Just und Franziska, wenn wir den Stammbaum nicht gar ins graue Altertum zurückverfolgen wollen. Und der Ort ist eine deutsche Stadt, und die Zeit ist die Gegenwart, und die Szene zeigt als gewissermaßen neutralen Boden eine gute Stube oder nach Standesgebühr den Salon.

In allem Äußerlichen und Technischen gibt das Lustspiel der Franzosen- und der Restaurationszeit beiläufig dasselbe Bild, an das uns das 18. Jahrhundert gewöhnt hat. Natürlich herrscht die Prosa vor, aber der Alexandriner erhält sich doch merkwürdig lange, von den Steigentesch, Contessa (Wilhelm, 1777—1825, nicht zu verwechseln mit Bruder Christian Jakob, der Ritterstücke alten Schlages schrieb), P. A. Wolff, Müllner, Grillparzer bis auf Elsholtz (1791—1872), Raupach, Deinhardstein, Bauernfeld, Immermann und nicht nur in Bearbeitungen (z. B. nach Dieulafoy oder Andrieux), sondern auch in Originalen; an dem Vers haftet noch etwas von der Grazie des Rokoko, er bringt die Zeit zurück, da der Großvater die Großmutter nahm. Noch sind die anmutigen Kleinigkeiten Körners („Die Braut", „Der grüne Domino", „Die Gouvernante", alles 1812) nicht vergessen, so wenig wie sein „Nachtwächter" und „Vetter aus Bremen" (ebenfalls 1812), deren leichte Knittelverse wie bei Kotzebue niedrigere Gesellschaftsschicht, derbere Komik andeuten.

Aber Prosa oder Alexandriner oder Knittelvers — das gesamte Lustspiel jener Tage liegt, soweit es nicht französische Herkunft zu bekennen oder zu verschweigen hat, im Schlagschatten Kotzebues, und wird nicht müde, Oheime

und Vormünder hinters Licht und leichte Liebes- oder Eheirrungen zu gutem Ausgang zu führen. Da ist — vieler Ganzkleiner zu geschweigen — das liebenswürdige Talent des bereits erwähnten jüngeren Contessa, eines Busenfreunds des guten Houwald, mit dem vielgespielten geistreichen Einakter „Das Rätsel" (aufgef. Weimar 1805), dann sein feister und fideler schlesischer Landsmann Karl Schall (1780—1833), der in Holteis Memoiren länger fortleben wird als durch seine zwar sehr dauerhafte „Unterbrochene Whistpartie" (aufgef. Breslau 1814). Da sind die Berliner Ludwig Robert (vgl. S. 608), Karl Blum (vgl. S. 595) und Karl Töpfer (1792—1871), anfänglich Schauspieler, einer der vielen von Schreyvogel entdeckten Theaterdichter, der sich selbst in der Gestalt des alten Fritz dankbare Rollen schrieb („Der Tagesbefehl" und „Des Königs Befehl", aufgef. Wien 1819 und 21) und um dieselbe Zeit mit einer philiströsen Dramatisierung von Hermann und Dorothea (aufgef. Wien 1820) sogar das freilich nicht immer wählerische Lob Goethes geerntet hat; bis 1883 hat sich dieses idyllische Familiengemälde auf der Berliner, das Original-Lustspiel „Rosenmüller und Finke" (aufgef. 1849) auf der Weimarer Hofbühne gar bis 1901 gehalten. Von viel kürzerer Dauer, aber unbegreiflich stark waren die Erfolge des Pseudonymus H. Clauren (Carl G. S. Heun, 1771—1854), den die Kritik bis hinauf zu Tieck ebenso beharrlich ablehnte, wie ihn Publikum und Direktionen verwöhnten; in der Tat ist kaum einzusehen, was diese am „Vogelschießen" und am „Bräutigam aus Mexiko" (aufgef. Hannover 1819 und 21) oder am „Wollmarkt" (Hamb. 1823) entzückt haben mag: die grobe Situationskomik, der von Kotzebue her wohl bekannte naive Backfisch, der Fürst oder General ex machina, der plumpe Dialog, die Lakaiengesinnung des geheimrätlichen Verfassers? — und in diesen Machwerken glänzten Ludwig Devrient und Karoline Bauer! Daß Prinzessin Amalie von Sachsen (1794—1870, Pseud. A. Heiter), Schwester König Johanns des Dante-Übersetzers, mit gefälligen Schau- und Lustspielen („Lüge und Wahrheit", aufgef. 1834 Berlin, „Der Majoratserbe" usw.) ein Liebling der Hofbühnen war, wundert uns weniger, als daß der Demokrat Glaßbrenner sie 1836 über den grünen Klee lobt: Amalie, Bauernfeld und — Karl Blum seien „die einzigen Dichter der deutschen Bühne, die unsere Zeit in jeder Hinsicht berücksichtigen, uns Menschen, keine Kulissenwesen malen". Offenbar hat der streitbare Kritiker die durchaus bürgerliche, um nicht zu sagen spießbürgerliche Gesinnung der Prinzessin befriedigt zur Kenntnis genommen; die Umwelt ihrer Stücke reicht indes über den eigentlichen Mittelstand hinaus in den Adel und die hohe Bürokratie.

Unter all diesen mittel- und norddeutschen Nachkommen Kotzebues nimmt, grade wie unter den älteren Schiller-Epigonen (vgl. S. 561 ff.), Raupach mit

mehr als 50 Lustspielen, deren Uraufführung mit wenigen Ausnahmen der Berliner Hofbühne zufällt, den ersten Rang ein. Wenige Wochen nach dem großen Berliner Erfolg von „Isidor und Olga" gehen dort (19. IV. und 13. VII. 1825) seine Lustspiele „Kritik und Antikritik" und „Laßt die Toten ruhn" mit großem Beifall in Szene, und bis ans Ende seiner dichterischen Laufbahn kehrt der Tragöde immer wieder zur Komödie zurück, trotz gelegentlicher Seitensprünge etwa ins historische Lustspiel nach Art Scribes (wohin ihm die Jungdeutschen folgen) im großen und ganzen auf den Bahnen Kotzebues. Nun bringt Raupach allerdings für diese Gattung, wenn wir sie denn einmal gelten lassen wollen, mancherlei mit: nüchternen Hausverstand, scharfe Dialektik, die satirische Einstellung des Hochkonservativen und eine nicht unbedeutende Erfindungsgabe auf dem Gebiet trockenen Spaßes, auch haben in der Tat seine vielen Lustspiele und Possen, zumal zwischen 1825 und 35, einen Damm gegen die französische Hochflut errichtet, was man ihm und was er sich selbst hoch angerechnet hat. Uns heute erscheint am merkwürdigsten, daß er einen großen Teil seiner Normallustspiele durch die Gestalten Till (zuerst in „Kritik und Antikritik") oder Schelle (zuerst in der „Mondsucht", aufgef. Berlin Königst. Th. 1827) oder aller beider belebt und in ihnen die unseren Wissens letzten Dauertypen der deutschen Komödie geschaffen hat. Schelle ist, gleichviel welches Milieu ihn umgibt, der harmlose, begehrliche, ängstliche, zum Narren gehaltene, gleichsam der passive Hans Wurst, indes Till, dem Raupach, wie schon die Zeitgenossen bemerkten, viel von seinem eigenen humorlos-kaustischen Wesen gegeben hat, die jeweilige Intrige leitet, ohne Leidenschaft, geistig überlegen, den Spaß um des Spaßes willen treibend, ja ab und zu mit fast romantischer Ironie bekundend, alles sei nur ein Spiel. Wie ernst die Zeitgenossen Raupachs Späße nahmen, mag eine Besprechung der „Bekehrten" (aufgef. 1826) durch — Hegel beweisen; am längsten hielten sich die „Schleichhändler", der „Nasenstüber" und die Krähwinkelei „Denk' an Cäsar" (aufgef. 1828, 30, 32), die alle dem wunderlichen Paar Till und Schelle Unterstand bieten.

Ähnliche Wege wie diese Sachsen, Schlesier, Lausitzer, Berliner gehen um dieselbe Zeit eine Anzahl einheimischer oder „zugereister" Wiener — nämlich die Wege Kotzebues, der ja kurze Zeit Dramaturg und lange Zeit wohlbestallter Dichter des Burgtheaters gewesen war; nicht wenige und darunter die bestgeratenen Kinder seiner Laune hatten an der Hofbühne ihre Uraufführung erlebt und natürlich in Österreich nicht minder als anderswo Schule gemacht. Auch aus dieser wie aus der nördlichen Gruppe werden nur die ehemals bekanntesten Namen genannt, die übrigens dem norddeutschen Publikum ebenso vertraut waren wie dem österreichischen oder bayrischen die Töpfer, Clauren

oder Raupach. Die Burgschauspielerin Johanna Franul v. Weißenthurn (1773—1845) gehört wohl ihrem geistigen und literarischen Zuschnitt nach noch mehr dem 18. als dem 19. Jahrhundert an, obgleich sie der Mode durch mehrere „romantische Schauspiele" ihre Verbeugung machte; neben Lustspielen und Familienstücken lieferte sie den Bühnen, zumal ihrer eigenen, auch Pathetisches und Ritterliches und ist durch den doppelten Beruf, durch Fruchtbarkeit und ungenierte Benützung fremden Guts der Birch-Pfeiffer, deren Glanz sie noch erlebte, zu vergleichen. Derselben Generation gehört August Freiherr v. Steigentesch an (1774—1826), Offizier, Diplomat, Salonlöwe und als solcher sattelfest im Konversationston der obern Zehntausend, den selbst Kotzebue nie mit voller Sicherheit getroffen hat. Von Deinhardstein ist schon (S. 558) die Rede gewesen; seine Lustspiele in Vers und Prosa, original oder wie „Gönnerschaften" (aufgef. 1837 Burgth.) aus dem Französischen, zeugen für die Bildung, den Geschmack und eine gewisse lässige Anmut dieses typisch vormärzlichen, nämlich mit dem Vormärz zufriedenen, ihn bejahenden Poeten. Sein jüngerer Landsmann Eduard v. Bauernfeld (1802—90), nicht nur durch Grillparzers Freundschaft aus dem Troß der Wiener Literaten herausgehoben, gibt dem Literarhistoriker ein bequemes Gegenstück zu Raupach, mindestens zu dem Komöden dieses Namens. Sie treten annähernd gleichzeitig auf, für beide bestehen dieselben literarischen Voraussetzungen, jeder hat auf Publikum und Kritik einer Großstadt, jeder auf eine Hofbühne und deren Personal Rücksicht zu nehmen, und produktiv sind beide mehr als genug. Aber wie den Menschen so hat Bauernfeld auch den Dichter Raupach um Jahrzehnte überlebt; 1848 sah dieser hilflos in eine Welt, die er nicht mehr verstand, während einem Bauernfeld die Märzrevolution (und späterhin das bürgerministerielle Österreich) langgehegte Hoffnungen des Jünglings verwirklichte; seine Gegenwartskritik war schon im Vormärz immer so weit gegangen, als es die Zensur nur verstatten wollte, und gelegentlich noch weiter, hatte doch sein Lustspiel „Großjährig" (Burgth. 16. XI. 1846) auf der Bühne der Dynastie und vorher schon auf dem Haustheater eines — Ministers das gesamte liberale Programm hinter dem durchsichtigen Schleier eines Normallustspiels verfochten. Es war nicht seine Schuld, wenn ihm in seinen besten Jahren behördlicher Zwang außerhalb der herkömmlichen Liebe mit Hindernissen nur etwa ganz vorsichtige Sozialkritik („Bürgerlich und Romantisch", aufgef. 1835) oder Abwehr korrupter Schriftstellerei („Der literarische Salon", aufgef. 1836) und auch die kaum verstattete. Jedenfalls machte er aus dem Kotzebueschen Lustspiel, was sich damals in Österreich daraus machen ließ: eine liebenswürdige, oft geistreiche Unterhaltung mit Verzicht auf alle die Behelfe grober Komik, die sich bei Kotzebue wie bei Raupach allzu häufig finden; als Ersatz bot Bauernfeld

eine an die besten französischen Muster erinnernde Leichtigkeit und Anmut des Gesprächs, sichern gesellschaftlichen Takt wie bei Steigentesch und Deinhardstein, aber auf erheblich höherer Ebene der Gedanken. Seine Versuche auf dem Gebiet des romantischen wie des klassizistischen Dramas, seine mit Scribe und den Jungdeutschen zusammenhängenden geschichtlichen Lustspiele bleiben hier beiseite; ist es doch vor allem der Salonkomöde Bauernfeld, dem in der Zeit von 1828 („Der Brautwerber", 5. IX.) bis zum Jahr 1912 1126 Burgtheaterabende und weiß Gott wie viele hundert Aufführungen im ganzen Sprachgebiete zuteil geworden sind — dessen Tradition bis zu Wilbrandt, Fulda, Auernheimer, also bis in die Gegenwart reicht.

Die Zufuhr französischer Dramatik dauert genau besehn von Gottscheds Tagen bis auf unsere ohne Unterbrechung fort, aber es gibt auch hier Hoch- und Tiefkonjunkturen und gerade nach den Befreiungskriegen ist, wie nach 1870, ein merkwürdiges Anschwellen wahrzunehmen. Dieser Import erstreckt sich vor allem auf das heitere Genre. Für den steifleinenen Pariser Klassizismus, der den Sturz seines Gönners Napoleon noch um eine Weile überdauert, für die ersten Explosionen der französischen Romantik hatten die deutschen Bühnen keine Verwendung, um so besser allerdings für die Gattung des neuen Melodramas (nicht zu verwechseln mit dem des 18. Jahrh., vgl. S. 373 f.), das mit groben optischen und akustischen Mitteln Haarsträubendes oder mindestens Aufregendes (sehr gerne z. B. Rettungen in zwölfter Stunde) mit dicken Strichen darstellte und nie vergaß, das Laster zu bestrafen, die Tugend zu belohnen; jene Melodramen freilich, die ungeniert unser eigenes deutsches Repertoir plünderten, etwa Ducanges Trente ans (1827, nach Werners „24. Februar") oder Pixérécourts Homme à trois visages (1801, nach Zschokkes „Abällino") konnte man nicht wohl wiederum eindeutschen, aber wie berühmt wurde desselben Pixérécourt „Hund des Aubry", der, durch Castelli übersetzt (aufgef. Th. a. d. W. 1815), von einer deutschen Bühne zur andern galoppierte und in Weimar (12. IV. 1817) Goethes Direktion zu Fall brachte. Vor allem aber verschlangen die deutschen Bühnen Jahr um Jahr Unmengen heiterer französischer Theaterstücke. Vom Vaudeville wird noch besonders die Rede sein; noch leichter als dieses ließ sich das bloß gesprochene Lustspiel durch seine ganze Skala von der derben Posse unter verwechselten oder verkleideten Spießbürgern bis zum Salongespräch des Herzogs mit der Marquise übersetzen — was man damals übersetzen nannte. Eine ganze Reihe von Leuten war dabei am Werk, teils Schauspieler, die am besten wußten, wo die Bühne der Schuh drückte, z. B. Lembert, Costenoble, Lebrün, teils richtige Literaten, und trotz der Vogelfreiheit geistigen Eigentums und zumal des Bühnenstücks (oder vielleicht eben des-

halb) erschrieben sich einige dieser Mittelsmänner, die zugleich als Stammväter der modernen Bühnenvertriebsagenten anzusehn sind, große Summen, insbesondere in Wien. Tieck führt in der Novelle „Die Vogelscheuche" (1835) bittere Klage über „jene Fratzen von den Pariser Vorstädten, die unsere schlechten Übersetzer sich aus den Händen reißen, immer in der Eil' an die elendesten geraten und sie in ein so stümperhaftes Deutsch umsetzen, daß die Schulknaben es als Exerzitium besser machen müßten"; er zielt hier vielleicht weniger auf seinen Dresdner Mitbürger, den Journalisten und Dramaturgen Theodor Hell (eigentlich Karl Winkler, 1775—1856) als auf zwei notorische Wiener Schleuderer, Franz August v. Kurländer (1777—1836) und Ignaz Franz Castelli (1781—1862), der Kurländers Rekord (etwa 70 Stücke) verdoppelte, bunt durcheinander Vaudevilles, Melodramen, Possen, Salonlustspiele übertrug und mit einzelnen elenden Verdeutschungen französischer Operntexte z. B. der „Hugenotten" sich noch heute behauptet — ein witziger, aber durchaus oberflächlicher Geselle.

Freilich gab ihm und seinesgleichen die Fruchtbarkeit der Pariser Muse alle Hände voll zu tun; fast alle ihre Lieferanten waren Polygraphen und grade vor dem berühmtesten und bedeutendsten müßten selbst Hans Sachs, Kotzebue, Raupach beschämt die Flaggen niederholen: wer wollte mit den vierhundert Dramen Augustin Eugène Scribes (1791—1861) wetteifern? Dieser Wundermann beherrschte, wiewohl gleich der Birch-Pfeiffer beständig von der Kritik angefochten, Jahrzehnte hindurch, vor allem zwischen 1820 und 48 die Bühne Frankreichs und, mindestens als Mitregent, der Welt; wer fragte viel nach den Mélesville, Legouvé und dem Stab seiner sonstigen Mitarbeiter? In jeder Gattung außer der hohen Tragödie stand er obenan: überall hin brachte er seine pièce bien faite, kunstvolle Verwicklungen und Lösungen, flotten ironischen Dialog, liberale Gesinnung; durch eine seiner Spezialitäten, das Lustspiel mit leicht angedeutetem historischem Kostüm hat er auf Raupach, Julius v. Voß („Versailler Hofluft"), Bauernfeld und besonders auf die Jungdeutschen gewirkt und das Gesellschafts- oder Salonlustspiel von Österreich bis Preußen ist ihm tief verpflichtet. Er erschien auf den deutschen Bühnen zuerst anfangs der zwanziger Jahre mit Vaudevilles, dann mit Konversationsstücken; am längsten behaupteten sich — abgesehn von Operntexten wie dem der schon erwähnten Hugenotten — „Feenhände", „Adrienne Lecouvreur", „Fesseln" und das unzerbrechliche, nun auch verfilmte „Glas Wasser" (1841); unter seinen Übersetzern begegnen Töpfer, Deinhardstein, Prinzessin Amalie, der gefürchtete Berliner Kritiker Rellstab und natürlich alle die oben genannten Geschäftsleute.

Im engen Zusammenhang mit der großen französischen Invasion, die auf die

politisch-militärische folgt, steht die Erscheinung des Vaudeville hierzuland. Diese Gattung hatte in Frankreich gegen Ende des 17. Jahrhunderts feste Form angenommen, ließ alle Möglichkeiten heiterer Verwicklung zu, verlangte eigentlich nichts als Prosadialog und kunstlosen Gesang neuer Texte zu bekannten Weisen, zumal in der Form des Couplets, des strophischen Liedes mit Refrain und möglichst aktuellem Inhalt. Die komplizierte, früh schon internationale, durch unsichere und unscharfe Terminologie verdunkelte Geschichte des Vaudevilles, die auch zu der unseres Singspiels (vgl. S. 322 f., S. 371 f.) hinüberführt, darf uns hier nicht beschäftigen. Wenn man von solchen Vaudevilles (wie z. B. Kotzebues „Fanchon, das Leiermädchen", aufgef. Berlin 1803) absieht, die zu den französischen Texten eine Originalkomposition beistellen, das Vaudeville also in die Gattung der komischen Oper hinüberführen, so wäre in Wien die Kopfstation und in Georg Friedrich Treitschke (1776 bis 1842), dessen Name durch „Fidelio" an dem Beethovens klebt, der Ahnherr des deutschen Vaudevilles zu suchen; mindestens hat er selbst auf diese Priorität seines „Zinngießers" (1801, nach Holberg) großen Wert gelegt. Gleich nach Treitschke bemächtigt sich das Wiener Lokalstück der bequemen Form und benennt sie „musikalisches Quodlibet", wofür Matthäus Stegmayers (1771—1820) berühmter „Rochus Pumpernickel" (aufgef. Th. a. d. Wien 1809) als Beispiel dienen kann; dann aber, scheint es, tritt das deutsche Vaudeville zurück und erst wieder hervor, als sich der Berliner Schauspieler, Komponist und Literat Karl Blum (1785—1844) seiner annimmt; nun will wiederum er der erste gewesen sein u. zw. mit dem „Schiffskapitän" (aufgef. 8. VI. 1817 Berlin Schauspielh.). Gleich seinem Landsmann, Kollegen und Konkurrenten Louis Angely (gest. 1835), nimmt Blum (sonst auch ein vielgespielter Komöde, „Ich bleibe ledig", „Der Ball von Ellernbrunn", beide aufgef. Berlin 1835) seine Vaudevilles ganz gemütlich aus dem Französischen, z. B. auch Scribes, herüber, so daß es dahingestellt bleibt, wie weit er für ihren blühenden Unsinn verantwortlich sei; viel geschickter weiß Angely seine Vorlagen einzudeutschen, seine Vaudevilles „Sieben Mädchen in Uniform" und das „Fest der Handwerker", ein lustiges Kreuzfeuer verschiedener Mundarten, dem die geflügelten Worte: „Nie ohne dieses", „Allemal derjenige, welcher" und „Dadrum keene Feindschaft nich" entstammen, sein von Nestroy verwienertes Lustspiel „Wohnungen zu vermieten" sind noch nicht völlig vergessen und hier schließt sich eine der liebenswertesten Gestalten der Nachromantik an, der durch Jahrzehnte als Schauspieler und Dichter rastlos, doch selten mit Erfolg um die Gunst des Theaters werbende, in allen Sätteln und doch in keinem ganz gerechte Breslauer Karl v. Holtei (1798—1880), der unvergleichliche Schilderer vormärzlichen Theaterlebens. Hätten wir Zeit,

die lange Reihe seiner Bühnenwerke zwischen 1817 und 1855 durchzugehn, gewiß, kaum eine Gattung oder Spielart dieser langen und reichen Periode fänden wir unvertreten und, wie von Grabbe und Lenau, so gewaltige Themen wie Faust (1829) und Don Juan (1834) behandelt, aber nie mit einer persönlichen Note, nie mit einem sich einprägenden Profil. Auch das spezifische Gewicht seiner Vaudevilles (er nannte sie je nach der heitern oder rührsamen Grundstimmung Liederpossen oder -spiele) ist gering, aber sicherlich stehen sie schon als Originale, dann durch ihre schönen Lieder (natürlich zu bekannten Kunst- und Volksweisen) und die rührende Gemütlichkeit und Gutmütigkeit, die ihnen ihr Autor mitgegeben hat, ganz abseits von der Gruppe Blum-Angely und ästhetisch ein gut Stück höher; einzelne hatten einen ganz außerordentlichen Erfolg, immer zuerst in Berlin, so die von ihm selbst und andern nachgeahmten „Wiener in Berlin" (1824), mit verschiedenen Mundarten nach der Art Angelys, der „Alte Feldherr" (aufgef. Berlin Königst. 1. X. 1825), dem später der Polenkultus von 1830 trefflich zustatten kam, und die aus den Motiven zweier Bürgerscher Balladen kontaminierte „Lenore" (1828). Einzelne seiner Lieder sind dem schlichten Vogelbauer seiner Vaudevilles entflattert und haben sie lang überdauert: „Fordre niemand mein Schicksal zu hören". „Denkst du daran, mein tapferer Lagienka" und gar das Mantellied „Schier dreißig Jahre bist du alt!" „Meine Lieder klingen rings im deutschen Land", klagte der Poet, „jenen, die sie singen, bin ich kaum bekannt." Nach ihm, schon mit ihm verschwand das Vaudeville; seinen Platz nahm in der zweiten Jahrhunderthälfte die Operette ein, stofflich und textlich wieder auf den Spuren Blums d. h. seiner leichtfertigen Pariser Originale oder ihrer Nachfahren, aber musikalisch selbständig, ja mit dem Schwerpunkt auf der Musik.

Lokalstück und Zauberposse

Dem deutschen Vaudeville und seinen mannigfachen Spielarten steht ein anderer Typus leichter Dramatik der Restaurationszeit nahe genug, insofern er mit ähnlichen Mitteln arbeitet und sich an etwa dasselbe Publikum wendet; bisweilen verfließen die Grenzen zwischen dem deutschen Vaudeville, das sich so gerne der Mundart und der Mundarten bedient, und dem nur selten auf den Reiz musikalischer Einlagen verzichtenden Dialektschwank oder Lokalstück. Nun gehört ja die Mundart auf der Folie der Normalsprache zum eisernen Inventar unserer wie jeder (schon der altattischen und der altindischen) Komödie, und unsere Geschichte des deutschen Dramas hat wiederholt (S. 93, 219, 361 ff.) auf solche Erscheinungen in den ersten drei Jahrhunderten der Neuzeit hingewiesen: zumal Mittel- und Niederdeutschland kamen anfäng-

lich da in Betracht, der Süden verhältnismäßig spät, aber sehr ausgiebig, da der bajuvarische Dialekt aus dem Munde Hans Wursts sich auf seine verschiedenen, mehr oder weniger literarischen Wiener und Münchner Nachfahren vererbt — ein untrügliches Kennzeichen des dort beheimateten barocken Komplexes. Auch der zutappende Naturalismus des Sturms und Drangs gerät schon ab und zu auf den Dialekt.

Stofflich angesehn, bietet das Lokalstück der Biedermeierzeit, mögen in ihm auch noch so viele, sogar ausländische Traditionen zusammenrinnen, ein ziemlich einheitliches Bild. Es handelt sich um schnurrige Gestalten und Vorkommnisse aus dem Leben des Kleinbürgers, häufig in der vom Vorjahrhundert ererbten Form der „Besserung"; der Ernst des Lebens kommt selten zu Wort, ebenso selten das noch nicht recht entdeckte Landvolk; der Vers stellt sich nur ganz ausnahmsweise ein, den Dialog beleben häufig Lieder nach neuer oder schon bekannter Weise, gegen Ende der Entwicklungslinie macht sich das Couplet breit. Hauptreizmittel sind natürlich die behaglichen Anspielungen auf Örtliches und ebenso natürlich ist das Lokalstück, sofern seine Bühnenwirksamkeit in Frage kommt, an sein „Lokal" u. zw. an eine dortige Bühne zweiten Ranges gebannt; sucht es den Weg in das deutsche Ausland, so muß es sich (Raimund bedeutet eine Ausnahme) gefallen lassen, verwienert, verberlinert, vermünchnert zu werden. Niemand wird schweres ästhetisches Geschütz gegen diese meist ganz harmlosen Produkte auffahren, an denen sich der vormärzliche Philister desto mehr ergötzte, je weniger politische Bewegungsfreiheit ihm sein Sondervaterland zumaß: daß Wien quantitativ und qualitativ hier alle Mitbewerber übertrifft, hat neben manchen andern Gründen auch diesen geschichtlichen.

Besonders liebenswürdig und auf ungewöhnlich hoher Ebene ist da, jenseits der Grenzen des Durchlauchtigsten Deutschen Bundes, die Münsterstadt Straßburg durch das von Goethe ausführlich gewürdigte Alexandrinerlustspiel „Der Pfingstmontag" (1816) des gelehrten Juristen Georg Daniel Arnold (1780 bis 1829), dann durch Ehrenfried Stöbers „Daniel" (1823), in dem sich vier Mundarten begegnen, vertreten. Für Goethes Vaterstadt eröffnet einer seiner Verwandten, ein Textor mit einem Gymnasiastenulk „Der Prorektor" (1794) eine Tradition, welche hernach in der eigentlichen Restaurationszeit und noch im Nachmärz einen ganzen Dichterkreis zu verantworten hat, dessen Chorführer, der Ingenieur und Theaterdirektor Karl Malß (1792—1848), das Lob so verschiedener Landsleute wie Goethes und Börnes geerntet hat; bei Lichte besehn freilich erscheint der Schöpfer des „Alten Bürgercapitains" (gedr. 1820, aufgef. 21) wie geographisch so auch literarisch mitten zwischen Paris und Wien gelegen und sein sprichwörtlich gewordener komischer Spießer

Herr Hampelmann bloß als ein aus dem Dunstkreis des Heurigen in den des Apfelweins versetzter Staberl (vgl. S. 602). Viel selbständiger, indeß weit minder erfolgreich, eigentlich erst in unsern Tagen nach Gebühr geschätzt und wohl auch überschätzt ist der Darmstädter Ernst Elias Niebergall (1815—43), dessen trauriger Lebenslauf uns in die nächste Nähe (nicht die geistige zwar) seines Landsmanns Büchner führt; kann dem älteren seiner Darmstädter Lokalstücke („Des Burschen Heimkehr" 1837) nur kulturhistorischer Wert zugebilligt werden, so erhebt sich der Titelheld seines „Datterich" (1841) zur Höhe eines darmhessischen Falstaff und läßt hinter allerlei Kneipenspaß auf Augenblicke der Menschheit ganzen Jammer ahnen. Aber selbst ein so origineller Patron wie Niebergall kommt von dem alten Schema der Liebe mit komischen Hindernissen und Hilfen nicht los.

Im Norden des Sprachgebiets hat die vormärzliche Lokalposse zwei Stützpunkte. An eine besonders alte literarische Überlieferung (vgl. S. 294 f.) kann sie in Hamburg anknüpfen, wenn Georg Nikolaus Bärmann (gest. 1850) seine Mitbürger mit Bauernspielen belustigte und Jakob Heinrich David (gest. 1839) in dem unzähligemal aufgeführten Vaudeville „Eine Nacht auf Wache" (1835) die Lächerlichkeiten bewaffneter Philister auswertete, wie schon lange vor ihm Bäuerle und Malß getan. In Berlin vertreten das Lokalstück die Vaudevilles von Angely und Holtei, aus dessen „Trauerspiel in Berlin" (aufgef. Berlin 1832) eine Nebenfigur späterhin durch den Komiker Beckmann und den jungdeutschen Satiriker Glaßbrenner zu dem berühmten Typus des Eckenstehers Nante gesteigert wurde, und daneben ein ganz interessanter Nachzügler der Aufklärungsliteratur, der ein ungewöhnlich reiches und biegsames Talent in wüster Vielschreiberei vergeudet und verdorben hat, Julius v. Voß (1768—1832). Wenn man sich durch das Heer seiner Stücke, deren gar nicht wenige das Rampenlicht der Berliner Hofbühne erblickten, hindurchliest, macht man kuriose Entdeckungen: hier rücksichtsloser Naturalismus, mindestens was die Stoffwahl anlangt, dort eine geballte Diktion, als wäre Voß ein Lehrer oder Schüler unserer Sternheim und Kaiser, dann in einer besonderen Gruppe von Dichtungen, gleich nach dem Zusammenbruch Preußens bei Jena, eine seit dem Sturm und Drang unerhört scharfe Kritik von Staat und Gesellschaft, wobei auch die besonders verhaßte Romantik ihr Teil bekommt. Selten, daß die Begabung eines Dichters so viel verspricht, so wenig erfüllt. Für seine „Damenhüte im Berliner Theater" (aufgef. Schauspielh. 27. VIII. 1818), die Bearbeitung eines nur um weniges älteren Meislschen Schwanks, dessen Inhalt letzten Endes auf Molières Précieuses ridicules hinausläuft, nahm er selbst die Priorität im Berliner Lokalstück in Anspruch, bewies auch im „Stralower Fischzug" (ebenda 1821) souveräne Herr-

schaft über die Berliner Mundart und gruppierte dasselbe Volksfest, dessen Ursprünge ein Arnimsches Drama mit romantischer Willkür erdichtet hatte, bunt und lebendig um die obligate Liebesgeschichte herum, nicht ohne auch hier den Romantikern eins zu versetzen. Zu den mannigfachen Spezialitäten Vossens gehört das Judenstück, darin wir nicht den uneigennützigen, Böses mit Gutem vergeltenden Hebräer erwarten dürfen, wie er sich vom deutschen (und englischen) Drama der Aufklärung bis zu Houwald und Anzengrubers Vorläufern hin fortpflanzt, sondern den rücksichtslosen Gläubiger, den unmanierlichen Emporkömmling, den arroganten jungen Zierbengel, vor allem aber die romantisch angehauchte Jüdin — zum Beispiel im „Travestierten Nathan" (1804), in der „Griechheit" (aufgef. Schauspielh. 1807) u. ö. All diese von Voß geschaffenen jüdischen Chargen oder Karikaturen bringt dann die viel umstrittene Posse „Unser Verkehr" (aufgef. Breslau 11. II. 1813) im engen Raum eines Einakters zusammen. Der Erfolg des eindeutig antisemitischen, übrigens mit uralten Mitteln arbeitenden Schwanks war groß, es gab Fortsetzungen, Nachahmungen, Widerlegungen, Verteidigungen, sogar eine Übersetzung (ins Dänische, von Thaarup), behördliche Verbote z. B. in Österreich, ein Schauspieler Wurm reiste bloß auf die Hauptrolle des Jakob Hirsch; dabei ist die Autorschaftsfrage nicht mit voller Sicherheit zu beantworten, vermutlich handelt sich's um einen Breslauer Arzt Sessa (gest. 1813). Voß, der mißmutig zusehen mußte, wie ein anderer mit seinem Kalb pflügte, nahm in der Posse „Euer Verkehr" (1816) unerwartet Partei für die Gekränkten.

Wenn das Lokalstück in Nord- und in Mitteldeutschland während der Restaurationszeit (höchstens etwa von Frankfurt abgesehn) sich an einigen wenigen Namen und Dichtungen dokumentiert, Episode bleibt, so nimmt es dafür in Wien den Charakter einer wohl organisierten, weit ausgebreiteten Literatur an — vielmehr es hat ihn längst und wir betrachten jetzt nur einen Abschnitt, allerdings den reichsten und höchstwertigen, einer Entwicklungslinie, deren Anfang und Aufstieg an andern Stellen dieses Werks (vgl. S. 361 ff., 409), nachgezeichnet worden ist. Hier sei bloß daran erinnert, daß auf dem Wiener Boden im 17. und im 18. Jahrhundert mannigfache Überlieferungen, die des katholischen Schuldramas, der italienischen Prunkoper, der italienischen wie der deutschen Wandertruppen, der „regelmäßigen" Komödie nach Gottscheds Lehre und des ungebundenen Ritterstücks, sich mischen, um jene Gattung hervorzubringen, die von eigenen Dichtern und Schauspielern (oft in Personalunion) und auf eigenen Bühnen gepflegt, schnell und für geraume Zeit ein Ruhmestitel Wiens wird so gut wie Stephansturm und Prater, und die lange vor Collin und Grillparzer die Dichtung der von der Aufklärung

halb bemitleideten, halb verachteten Phäaken exportfähig macht, doch ist nicht zu leugnen, daß an den außerösterreichischen Triumphen von Henslers „Donauweibchen“ und „Petermännchen“, von Perinets „Schwestern von Prag“, von Schikaneders „Tyroler Wastel“ die österreichische Musik einen großen, vielleicht den Löwenanteil hat — von der „Zauberflöte“ gar nicht zu reden. Die ältere Generation des Wiener Lokalstücks diesseits des genialen Hafner (vgl. S. 361 ff.) reicht aus der theresianischen über die josefinische in die Anfänge der francisceischen Ära, erlebt die Gründung dreier Vorstadtbühnen (1781 in der Leopoldstadt, 1788 in der Josefstadt, 1801 an der Wien), mit denen die Autoren als Schauspieler oder sonstwie zusammenhängen, steht in enger Fühlung mit der Musik, bekundet gleich der unmittelbar folgenden Gruppe auf meist niedrigem Bildungsniveau und vom Standpunkt wohlfeiler Aufklärung aus eine grauenhafte Fruchtbarkeit, ohne sich zu irgendeinem künstlerischen oder literarischen Programm zu bekennen; daher denn das Gesamtwerk der Schikaneder, Kringsteiner, Perinet, Hensler, Gewey, Stegmayer den Eindruck einer riesigen Rumpelkammer oder, wienerisch zu reden, eines Tandelmarkts macht, in welchem bürgerliche Schau- und Lustspiele aufgeklärten Inhalts und Zuschnitts sich an Vergröberungen der Ritterstücke eines Babo oder Törring, mythologische Travestien an sogenannten „Volksmärchen“, komische Opern an Quodlibets (d. h. Vaudevilles), kindliche oder kindische Phantastik an lebensnahem Realismus reiben und dieser Wust nur durch gedankenlose Daseinsfreude und nicht eben wohlriechendes Selbstlob des Wieners zusammengehalten wird.

Sehr viel anders sieht es auch bei der nächsten, bald nach der Jahrhundertwende hervortretenden Generation nicht aus: dasselbe enge Verhältnis zu den Vorstadtbühnen, dasselbe fieberhafte Fabrizieren, derselbe durch die Zensur eingeengte Horizont, dieselbe beflissene Loyalität, dieselbe letzten Endes philiströse Einstellung, im wesentlichen auch dieselben Gattungen, Stoffe und Formen. Nur daß nunmehr gewisse Überbleibsel des 18. Jahrhunderts über Bord fallen, voran das Ritterstück mit dem komischen Knappen Käsperle (spr. Kaschprl), und immer deutlicher zwei Typen des Volks- oder Lokalstücks sich als allein- und zunächst noch gleichberechtigt herausstellen: erstlich die Zauberposse (oder wie sie sonst heißen mag), eine heitere dramatische Handlung auf doppelter Ebene, oben Feen, Zauberer, Allegorien, Götter, unten das herkömmliche, in der Regel schriftdeutsch redende, verhinderte Liebespaar mit komischer, in der Regel mundartlich redender und singender Umgebung; irgendeine Vereinbarung oben, eine Wette zum Beispiel oder ein Verhängnis, wird unten, in erfreulicher Abwandlung des Schicksalsdramas, zu gutem Ende ausgetragen, häufig durch Besserung eines Lasterhaften oder

Toren, wobei die Wunderwelt der oberen Sphäre dem Dichter fast unbeschränkte Freiheit jenseits von Warum und Weshalb, dem Theatermeister aber Gelegenheit gibt, alle seine Künste der Beleuchtung und Verwandlung, des Erscheinens und Verschwindens zu entfalten; und diesen ganzen romantischen Apparat belebt immer noch der Geist spießbürgerlicher Aufklärung. Das ist der Typus, wie ihn diese Generation vorfindet und an Raimund weitergibt. Der andere, den hernach Nestroy auf den Gipfel führt, trägt den Gattungsnamen Posse oder lokale Posse, entbehrt der zauberhaften Umrahmung, verstärkt infolgedessen die realistischen Momente, ist zeitlich und räumlich fester gebunden, läuft gewöhnlich auf das Lob der guten alten Zeit oder bürgerlichen Biedersinns hinaus und wird nicht müde, zu demonstrieren oder wenigstens vorauszusetzen, daß in Wien, also in der ganzen Monarchie vom Riesengebirge zum Po, vom Rhein zum Pruth alles auf das beste bestellt sei. Der Hans Wurst, natürlich unter irgendeinem Decknamen, darf weder in diesem noch in jenem Typus fehlen, er ist vielmehr die Hauptperson, der Träger des Interesses, die Rolle des jeweiligen großen Komikers; hat die Bühne deren zwei zu beschäftigen, zum Beispiel einen scharfen und einen plumpen, dann schafft der Dichter automatisch Raum für zwei Lustigmacher, die einander gewöhnlich so gegenüberstehen, wie Raupachs Till und Schelle.

So also umgrenzt sich das Gebiet der im ersten Viertel des Jahrhunderts über viele Mitbewerber hinweg regierenden Trias von Literaten, die, aus größerer Entfernung betrachtet, leicht, wie Gutzkow und Laube, in eine Einheit zusammenrinnt. Zuerst hat Karl Meisl (1775—1853), sodann Josef Alois Gleich (1772—1841), zuletzt und am erfolgreichsten Adolf Bäuerle (1786—1859) das Publikum der Vorstadtbühnen, das heißt fast ganz Wien und fast jeden fremden Besucher dieser Stadt ergötzt, alle drei mit einer Flut mehr oder weniger origineller, zumeist in die beiden gekennzeichneten Rubriken fallender Fabrikate, alle drei eine unerschöpfliche Fundgrube für erfindungsarme Zeitgenossen in Mittel- und Norddeutschland — und alle drei verschwinden ziemlich gleichzeitig von der Bühne, überleben sich selbst um Jahrzehnte und sterben in Not. Meisl, der durch die „Weihe des Hauses" (1822) sogar in Beethovens Biographie ein Röllchen spielt, liefert sein Bestes auf dem Gebiet der Parodie und erinnert auch sonst an Nestroy, während Gleichs beste Zauberpossen neben die frühesten und schlechtesten seines Schwiegersohns Raimund gestellt werden dürfen, dem er den Weg nach Wien ebnete und dankbare Rollen schrieb. Bei Bäuerle, dem Gebildetsten der drei, der, wie in der Verfallszeit Paul Lindau, Theaterdichter, Theaterkritiker, mächtiger Redakteur und zeitweilig auch Dramaturg, alles in einer Person war, tritt die Zauberposse bereits in den Hintergrund, so daß nur ein Siebenteil seiner Stücke (er hat ihrer bloß etwa 80

gegenüber den 200 und 300 der Meisl und Gleich geschrieben) sich jener aussterbenden Gattung eingliedert; unter ihnen ist freilich die berühmte Opernparodie „Aline oder Wien in einem andern Weltteil" (Leopoldst. 9. X. 1822) mit dem noch berühmteren, meist falsch zitierten Coupletrefrain „Ja, nur ein' Kaiserstadt, ja, nur ein Wien". Den allergrößten Erfolg aber hatten Bäuerle eine gute Weile vorher die „Bürger in Wien" (das. 23. X. 1813) gebracht; hier verschwand das öde hochdeutsche Liebespaar völlig hinter der noch von Nestroy und Kalisch ausgeschöpften Komik bürgerlichen Militärs (vgl. S. 598), und hier zeigte sich der Welt zum erstenmal der hernach von Bäuerle selbst, von Carl, Seidl, Robert und Holtei ganz wie Pantalone oder Brighella oder sonst eine selbstverständliche Figur der Stegreifkomödie immer aufs neue verwendete Parapluimacher Staberl, die letzte Inkarnation des wienerischen Hans Wurst, ein harmlos drolliger Gschaftlhuber, der je nach Bedarf des betreffenden Stücks den Egoisten oder den Menschenfreund herauskehrt, immer aber ein neugieriger Philister bleibt.

Sobald das Kleeblatt Meisl-Gleich-Bäuerle welkt, rund um 1825, ist ein neues zur Stelle: berühmte Schauspieler sämtlich im selben Fach lokaler Komik, hervorragende Bühnenleiter, allerdings lange nicht so fruchtbar und erfindungsreich wie jene Literaten, aber interessante Persönlichkeiten, einer sogar ein großer Dichter. Karl Carl (eigentlich Bernbrunn, 1789 bis 1854) hat für sich selbst eine Anzahl Staberliaden und sonstige Lokalpossen mit Münchner und Berliner Umwelt verfaßt; auch die Dramatik seiner Kollegen Raimund und Nestroy soll ja in erster Linie dem Schauspieler dienen, schafft nicht neue Formen, sondern wertet die alten, eingebürgerten auf und aus, im Falle Carls und Nestroys und, was seine Anfänge betrifft, auch Raimunds ohne allen Anspruch auf literarische Geltung. Freilich hat Ferdinand Raimund (1790—1836) in der Mitte seiner poetischen Laufbahn versucht, aus den Gegebenheiten der Wiener Vorstadtbühne den Weg zu einer Märchendichtung höheren Stils und tiefern Sinns zu finden, zu einer kühnen Synthese barocker, klassizistischer, romantischer und volkstümlicher Elemente, aber so großartig, so ergreifend diese ikarischen Pläne Raimunds erscheinen, zumal wenn man seine geringe Bildung, den Spielplan, in dem er glänzte, das geistige und sittliche Niveau der Leute, unter denen er sich zumeist bewegte, bedenkt — die poetischen Ergebnisse („Die gefesselte Phantasie" und „Die unheilbringende Krone", aufgef. 1828 und 29 Leopoldst.) seines Ringens um das, was er unter den hohen Ehren der Literatur verstand, bekunden zu deutlich die Grenzen seines Könnens, der Erde niederziehende Gewalt und treten schließlich doch nicht aus dem Umfang der Gattung, welcher seine übrigen sechs Dramen (seit 1823) angehören. Drei von diesen zeigen sich

nach einem Jahrhundert noch völlig frei von Runzeln des Alters: „Das Mädchen aus der Feenwelt oder der Bauer als Millionär" (10. XI. 1826 Leopoldst.) mit den berühmten Allegorien der Jugend und des Alters, „Der Alpenkönig und der Menschenfeind" (17. X. 1828 das.; 24. I. 1831 Adelphi, London!) und „Der Verschwender" (20. II. 1834 Josefst.). Es handelt sich also um eine durch nur acht Stücke bekundete und innerhalb eines Jahrzehnts vollzogene Entwicklung, aber dennoch um eine Entwicklung, die das anfänglich noch völlig groteske Feen- und Genienwesen allmählich in ein stilvoll edles verwandelt, von der Unselbständigkeit der beiden ersten Stücke zu freier und großartiger Schöpfung vorschreitet, den schablonenhaften Liebhaber zuletzt im Titelhelden des „Verschwenders" psychologisch vertieft, vor allem aber den Possenreißer, die Raimundrolle, von den trivialen, ja albernen Späßen der Erstlinge bis zu den ergreifenden Gestalten Rappelkopfs und Valentins steigert, so daß der unflätige Sauschneider aus dem Salzburgischen sich in der Gestalt Valentins zum Österreicher, zum Deutschen, zum Menschen, wie er sein soll, verklärt — und all das immer noch im Rahmen und mit den Mitteln der alten Gattung. Schon die Zeitgenossen in Österreich und im „Reich", wo er, in seinen eigenen Stücken spielend, sich mit Ruhm bedeckte und wenigstens zeitweilig das bodenständige durch das Wiener Lokalstück zurückdrängte, haben ihn aus den übrigen Lieferanten des Wiener Markts herausgehoben; schon damals erkannte man sein in erschütternden Naturlauten, in lieblichen Liedern, in unvergeßlichen szenischen Bildern sich offenbarendes reiches Gemüt, fühlte man den Unterschied zwischen seinem treuherzigen Lächeln und dem seelenlosen Grinsen der andern, labte man sich an seiner schlichten, aber erlebten Lebensweisheit, in deren letzten Ergebnissen der Erzuckerbäcker mit dem auf der Höhe seiner Zeit stehenden Grillparzer zusammentrifft. Schon damals, nicht erst in Scherers herrlicher Würdigung, wurde der Name Goethes in Verbindung mit dem Raimunds genannt, und Grillparzer urteilte 1836, daß es Raimund nur an Bildung gefehlt hätte, um ein neuer Shakespeare zu werden. Das läßt sich weder erweisen noch widerlegen, so viel aber ist sicher: nur eben ein ungebildeter, ein außerhalb der eigentlichen literarischen Welt angesiedelter Raimund konnte sich jene kindliche Naivität erhalten, die ihn (doch außerhalb aller Doktrin) zu einem der letzten Romantiker des Dramas stempelt und einem kleinen Teil seines kleinen dichterischen Lebenswerks Ewigkeitswert verleiht.

Ein gut Stück jünger als er, ist sein Stadt- und Berufsgenosse Johann Nestroy (1802—62) doch ziemlich bald nach Raimund als Autor hervorgetreten, schon 1827 in Graz. Sechs Jahre später kommt der erste große Erfolg („Der böse Geist Lumpazivagabundus", Th. a. d. W.), zwei Jahre nachher

läßt ihn Raimunds Tod zum unbestritten ersten Mimen und Poeten der Wiener Vorstadt aufrücken, und diesen Primat hat er reichlich zwei Jahrzehnte festgehalten; wohl einen Primat, denn um ihn wie um Raimund herum flattert eine Menge kleineren Federviehs. Auch er bewegt sich wie Raimund und Genossen in den herkömmlichen Gattungen und Formen, doch erlischt nunmehr die Zauberposse, nachdem sie vorher noch zweimal: im „Verschwender" und eben im „Lumpazi" aufgeleuchtet, und es verstärkt sich der französische Einfluß wie auf das Salonlustspiel (vgl. S. 593) auch auf das Volksstück, so daß sich das Couplet, Schoßkind des Vaudevilles (S. 595), bei Nestroy über Gebühr breitmacht und die erdrückende Mehrheit seiner etwa 80 Stücke, rein stofflich angesehen, bloß Pariser Fertigware verwienert; nur gerade die beiden berühmtesten, vorderhand unverwüstlichen stammen anderswoher, der „Lumpazivagabundus" aus einer Erzählung des Nachromantikers Weisflog und die Posse „Einen Jux will er sich machen" (aufgef. 1842) aus dem Schwank A day well spent des gelehrten Engländers Oxenford. Erfindung ist eben Nestroys Sache nicht, ihm sind solche Stücke willkommen, die für ihn und allenfalls neben ihm für einen schwerfälligen Komiker dankbare Rollen geben; mit welcher Meisterschaft seine Bearbeitung zuwege geht, lehrt gerade der „Jux": wer möchte glauben, daß der Diener Melchior, die für den Groteskkomiker Scholz nötige Rolle, sich im Original gar nicht findet? Für die obligaten Couplets, neben denen auch langgezogene Monologe in gleichem Sinne fungieren, findet sich der Raum dann sehr leicht, im übrigen bleibt alles beim alten, das übliche Liebespaar usf., auch die übliche Raumverteilung von Schriftsprache und Mundart, doch mit dem wichtigen Unterschied, daß für den ungebildeten Raimund die Schriftsprache das Ideal, für Nestroy dagegen als Ausdrucksform des Pathos an und für sich komisch ist und von ihm entsprechend behandelt wird. Er ist ganz und gar satirisch orientiert. Es geht nun zwar nicht an, ihn, wie es die literar- und lokalhistorische Vulgata lange getan, als den bösen Geist, gleichsam den Lumpazivagabundus des Wiener Volksstücks hinzustellen. Fehlt es in Nestroys wimmelnder Menschenwelt völlig an liebenswürdigen und biederen Personen? werden etwa die Gestalten der Hafner, Stegmayer, Meisl in der Regel von idealen Motiven bewegt? Tatsächlich liegt sein Ethos weder höher noch tiefer als das ihre, und daß sein Geist unendlich reicher, sein Witz sicherer und spitzer ist, sein Dialog unterhaltlicher und voll ausgeprägter Epigramme, das alles kommt für die angeblich durch ihn bewirkte Entsittlichung des Wiener Lokalstücks nicht in Betracht, wenn man ihm nicht gerade Raimund, sondern die Leute vor und neben diesem zur Folie gibt. Aber allerdings ist sein dramatisches Werk „vom Gehirn, nicht vom Gemüt beherrscht", seine Einstellung zum Weltwirrwesen die des Sa-

tirikers, der innerhalb der jeweiligen Zensurgrenzen die Redefreiheit eines lustigen Rats gründlich ausnützt und, wenn diese Grenzen etwa einmal verschwinden („Freiheit in Krähwinkel" 1. VII. 1848 Leopoldst.), weder die konservativen noch die liberalen Abderiten schont. Über den allermeisten Stücken Nestroys liegt gleichwohl schon dichter Staub, so rächt sich die eilfertige Fabrikarbeit, das oberflächliche Lokalisieren französischer Dutzendware — und sicherlich werden am längsten die Parodien leben, wenigstens „Judith und Holofernes" (Leopoldst. 1849) und „Tannhäuser" (1857, nur teilweise sein geistiges Eigentum). Mit Parodien der großen italienischen Oper beginnt in den Tagen Stranitzkys die literarische Überlieferung des Wiener Volksstücks, in Parodien erreicht es um die Mitte des vorigen Jahrhunderts den Gipfel seiner souveränen Komik, um alsdann — und diese Entwicklung ist bei Nestroy selbst schon bemerkbar — in den breiten Strom des Realismus einzumünden.

Tendenz- und Gegenwartsdrama

Wenn man unter Tendenzdrama solch eines versteht, das sich zum Sprachrohr der Forderungen macht, die sein Dichter und dessen Gesinnungsgenossen auf politischem, nationalem, religiösem und sozialem Gebiet an den Staat oder die Gesellschaft zu stellen sich durch ihre Überzeugung gedrängt fühlen, so hat die deutsche Literatur diese Gattung schon sehr früh, an der Wende vom Mittelalter zur Neuzeit, kennen gelernt, dann aber, gelegentliche kurze Begegnungen abgerechnet, erst im Gegenwartsdrama der Geniezeit wiedergefunden, als dessen letzte schwächliche Nachfahren Kotzebues Thesenstücke zu Ende des 18. Jahrhunderts anzusehn sind. Geht nun schon vor Kotzebue und bei ihm erst recht das Gegenwartsdrama allen realen und nahen Gewalten, zumal der fürstlichen behutsam aus dem Wege, so verschwindet im Zeitalter des Klassizismus und der Romantik das Tendenziöse allgemach bis auf wenige Spuren restlos aus dem pathetischen Drama, während die Gesellschaftskritik des Lustspiels vor den Befreiungskriegen und nachher bis zur Märzrevolution zumeist in den von der Zensur gezogenen ganz engen Grenzen bleibt; seltener Ausnahmen, wie z. B. Julius v. Voß, hat unsere Darstellung (vgl. S. 598) nicht vergessen.

So läßt sich denn der Stromstrich der Entwicklung des pathetischen Dramas in den reichlich vierzig Jahren zwischen der großen und der Julirevolution durch die Zeitgeschichte nicht ablenken. Wie kläglich ist alles dramatische Für und Wider, das die französische Revolution auch bei Kotzebue, selbst bei Goethe auslöst, wenn wir uns nicht an die Entwürfe der fortzusetzenden „Natürlichen Tochter" oder des „Mädchens von Oberkirch" halten wollen; wie nichtig,

wenn man Kleists Wutschrei überhört, alles, womit das deutsche Drama auf den Zusammenbruch des tausendjährigen Reichs, auf die Fremdherrschaft, auf eine schier endlose Reihe von Katastrophen und Siegen reagiert: ob nun mit dem würdelosen Hohn, der in Kotzebues Possen „noch Jemand" d. h. Napoleon verfolgt, oder durch Auswertung wirklicher oder vermeinter geschichtlicher Parallelen, wie etwa in Kotzebues „Hermann und Thusnelda" und Raupachs ledernem „Timoleon", oder mit den Mitteln der Allegorie, die nicht nur in Brentanos, auch in Goethes Händen versagen. Nachher dann, unter den Restaurationsregierungen machen Tragödie und Schauspiel aus der Not der Zensur eine Tugend der Theorie; das Reich der Romantik ist nicht von dieser Welt, und gegen die Stoffwahl der Schiller-Epigonen hätte Gottsched nichts einwenden können.

Wenn in den zwanziger- und in den dreißiger Jahren die Sympathien eines politisch und national selber unbefriedigten Volkes sich den Freiheitskämpfern erst in Griechenland, dann in Polen zuwenden, wenn der Philhellenismus, der Polenkultus nicht nur die junge Generation, die in Sultan und Zar heimische Despoten haßt und bekämpft, sondern auch, schon wegen der relativen Gefahrlosigkeit, das Philisterium ergreift und zwei uferlose Literaturen aus diesen politischen Quellen gespeist werden, so ist doch das philhellenische Drama, das gewöhnlich die Gestalten Tells oder Zrinys neugriechisch kostümiert, nicht der Rede wert, und sein Hauptvertreter, der friesische Großabenteurer Harro Harring (1798—1870), der auch in Ibsens Leben eine Rolle spielt, sei eher als Kuriosum denn als Dichter des „Korsaren", der „Mainotten" (1823, 24) hier genannt. Natürlich gibt es auch eine dramatische Polenliteratur, umfänglicher, interessanter und langlebiger, auch der Bühne vertrauter als die der Griechenschwärmerei; ihr unentbehrliches Requisit ist der unglückliche polnische Verbannte, der flüchtige Freiheitsheld, ob er nun den großen Namen Kosciuszkos oder einen erdichteten trägt — die Tradition reicht bis zu Otto Ludwigs „Rechten des Herzens"; merkwürdig nur, daß die beiden beliebtesten Polenstücke, Holteis Vaudeville „Der alte Feldherr" (vgl. S. 596) und der Zweiakter „Der alte Student" (aufgef. Berlin Königsst. 1828), dessentwegen der Verfasser Gotthilf Aug. v. Maltitz (gest. 1837) aus Preußen gewiesen wurde, vor der polnischen Revolution von 1830, mit der der eigentliche Kultus einsetzt, geschrieben und aufgeführt worden sind.

Tendenz- und bürgerliches Drama müssen begrifflich wohl auseinandergehalten werden, so oft sich ihre Kreise schneiden mögen und so sehr ihre Schicksale im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts einander gleichen; auch erweist sich die Bestimmung „bürgerlich" wenn man sie nicht bloß als negativ, als Widerspruch

gegen angebliche ständische Vorrechte des Trauer- und Schauspiels auffaßt, schon für die Zeit zwischen Juli und März als zu enge und der Terminus „Gegenwartsdrama" als besser zutreffend; wesentlich bleibt wie in den Tagen Lessings und Klingers das Jetzt oder Jüngst, das Hier oder Nahebei einer Handlung, deren Träger nicht nur dem allerdings bevorzugten dritten Stand, sondern auch höheren und tieferen Schichten entstammen; der Stil findet oder sucht wenigstens Lebensnähe, als Form ergibt sich folgerichtig Prosa; Kritik und Anklage des Bestehenden liegen nicht im Wesen der Gattung, aber in ihrem Bereich. Ihren ersten Aufstieg hat dieses Werk (vgl. S. 323 ff., 393 ff., 437 ff.) ausführlich geschildert; auch nach Emilia, nach Karl Moor und Luise Millerin behauptet sie sich noch, vom Trauer- zum Schauspiel gemildert, in scheinbar unerschütterlicher Machtstellung bis hart an die Jahrhundertwende. Dann aber findet sie sich plötzlich zwischen zwei Feuern, sieht ihre Umwelt, ihren Stil, ihre Weltanschauung, ihre Ethik den Klassikern wie den Romantikern gleich verhaßt, die Matadore sterben ohne Nachwuchs, die kleinen Leute satteln um, und während die klassische Tragödie ihr Publikum aus „des Bürgerlebens engem Kreis" in einen höheren Schauplatz versetzen will und alledem in weitem Bogen ausweicht, „was recht populär, häuslich und bürgerlich ist", während die durch die Vielheit ihrer Muster beirrten romantischen Theorien fast nur in Einem übereinkommen, in der Ablehnung und Verspottung Kotzebues und Ifflands, über den der alte Tieck freilich ganz anders urteilt als der junge, — verliert sich das bürgerliche oder Gegenwartsdrama nicht zwar völlig vom Theater, das an einzelnen Schöpfungen Lessings, Schillers, Ifflands zähe festhält, wohl aber aus der lebendigen Literatur. Bürgerliche Umwelt wird wieder wie in Gottscheds Tagen und auf lange hinaus ein Wahrzeichen, ja ein Korrelat des Lustspiels (vgl. S. 589); daneben darf sie sich bloß in dem einen der drei Typen (vgl. S. 546) des Schicksals- und im historischen Kostüm des Künstlerdramas zeigen.

Freilich, ganz spurlos wie ein Karstfluß verschwindet eine eben erst noch so ansehnliche Tradition nicht, und unsere Darstellung hat bereits in andern Zusammenhängen einzelne literarisch-theatralische Tatsachen gestreift, die die große Kluft zwischen Iffland und dem jungdeutschen Gegenwartsstück überbrücken: so Raupachs „Isidor und Olga", allerdings räumlich und auch einigermaßen zeitlich vom Jetzt und Hier fortgeschoben, und sein Volksdrama „Der Müller und sein Kind", das wirklich nur pro forma „zu Anfang des vorigen Jahrhunderts" spielt, ferner Holteis „Trauerspiel in Berlin" — auch einzelnes in dem wüsten Lebenswerk Julius v. Vossens käme hinzu. Am ehesten läßt sich von Raupachs Isidor eine Linie zum Jungen Deutschland ziehn, wird doch hier an einem tragischen Einzelfall die Unhaltbarkeit sozialer Ein-

richtungen augenfällig dargetan, nimmt doch der Dichter deutlich Partei. Ebenso stark tritt soziale Klage und Anklage, ob nun im Gewand des Alltags oder irgendwie kostümiert, in den Dramen dreier norddeutscher Dichter hervor, die außer ihrer jüdischen Herkunft und den durch sie bedingten Widersprüchen, Leiden, Wünschen nur die allgemeinsten literarischen Voraussetzungen miteinander gemein haben, sonst nichts, denn Ludwig Robert (1778—1832), Rahels Bruder, kommt von der Berliner Aufklärung und dem Varnhagenschen Kreise, Michael Beer (1800—33), der Bruder Meyerbeers, ein Intimus Schenks und Immermanns, vornehmlich vom Klassizismus Goethes und Schillers und Heine (1797?—1856) als Dramatiker unverkennbar von der Romantik und von Müllner, auch von Byron her. In Roberts „Macht der Verhältnisse" (aufgef. Berlin Schauspielh. 1815) handelt sich's noch wie anno Schiller oder Iffland um den Gegensatz zwischen Adel und Bürgertum; ohne die Macht dieser Verhältnisse käme es nicht zu Satisfaktionsverweigerung, Bruder- und Selbstmord. Robert glaubte sich förmlich entschuldigen zu müssen, daß dies sein Drama nicht mit dem „heidnischen Fatum" arbeite (obzwar feindliche Brüder bekanntlich zum Inventar des Schicksalsdramas gehören) und einen Vorfall aus der alltäglichen Gegenwart darstelle, weil „ein Vorfall, der sich so oft wiederholt, aufhört ein Vorfall zu sein"; hat sich aber wirklich ein so unwahrscheinlicher Vorgang wie der hier „so oft wiederholt", daß er stark genug ist, eine Anklage wider die Gesellschaft zu tragen? Immerhin ist diese Anklage nichts weniger als neu, ein Erbstück vielmehr aus der Aufklärung einer-, aus der Rousseau-Zeit andrerseits, und auch den Protest des Juden gegen seine Paria-Stellung hat der persönlich unbeteiligte Lessing schon Jahrzehnte vor Beer und Heine mit der ihm eigenen großartigen Ehrlichkeit ganz unumwunden (vgl. S. 320) von dem Resonanzboden der Bühne ausgesprochen, zu einer Zeit, da die Juden noch alles zu fordern, noch nichts zu verteidigen hatten. Jetzt aber, da ein Teil der Emanzipationsarbeit von außen und innen, aber nur ein Teil, geleistet, der Boden unter den Füßen der jüdischen Intellektuellen unsichrer ist als zwei Menschenalter zuvor, da die Voß und Sessa (vgl. S. 599) höhnisch auf das neue Element „unseres Verkehrs" deuten — jetzt legt der Judenschmerz, wenn er auf die Bühne tritt oder strebt, ein freilich durchsichtiges indisches oder maurisches Kostüm an, jetzt erhebt Beer als Paria im „Paria" (aufgef. Berlin 1823), Heine viel energischer als Almansor im „Almansor" (aufgef. Braunschw. und gedr. 1823) Klage um die Verweigerung der Menschenrechte, jener stofflich an eine französische Novelle aus Rousseaus Sphäre, dieser an eine Romanze in Fouqués „Zauberring" anknüpfend und das modische spanisch-alhambrische Milieu auswertend, und beidemale fällt ein liebendes Paar als Opfer der Intoleranz, nicht eigent-

lich der Braminen oder der reyes católicos, sondern einer von Heute und Hier. In Beers „Schwert und Hand" (aufgef. Berlin 1832), einem richtigen bürgerlichen Trauerspiel, das sich sogar ganz fest in der jüngsten Vergangenheit, im Jahre 1815 verankert, geht es wiederum um die Liebe mit Standeshindernissen, kompliziert durch Motive aus dem alten Soldatenstück und aus Tiecks „Abschied"; in Heines „William Ratcliff" (gedr. 1823, Grundlage für eine Oper Mascagnis 94), einem groben Schicksalsdrama, das wenngleich „im nördlichen Schottland", so doch „in der neuesten Zeit" spielt und sich so als Gegenwarts- und bürgerliches Trauerspiel legitimiert, ist sogar, allerdings ganz episodisch, gleichsam in einer Einlage, vom Kampf zwischen den beiden Nationen der Satten und der Hungerleider die Rede, daher der Autor ein Menschenalter später (1851) renommierte, von seinem „Ratcliff" sei der Sozialismus ausgegangen, als könnte ein verhältnismäßig harmloses Symptom sich an die Stelle des Ursprungs einer weltgeschichtlichen Bewegung setzen. In Wahrheit ist der im Spanien Ferdinands und Isabellas spielende „Almansor" viel moderner, den Jungdeutschen viel näher als der angeblich zeitgenössische „Ratcliff".

Wie Heine erscheint in einer Geschichte des deutschen Dramas Georg Büchner (1813—37) als Bindeglied zwischen Romantik und späteren Richtungen, nur daß seine eigenartige und außerordentliche Begabung noch viel weiter ins 19., 20. Jahrhundert vorausdeutet als das dürftige dramatische Talent des großen Satirikers. Zunächst freilich sieht man den frühreifen und frühentrafften hessischen Linksradikalen und Naturforscher mit der Romantik noch viel enger verknüpft als den ihr zeitlich viel näheren Heine. Sein durch ein Preisausschreiben der Firma Cotta veranlaßtes, zu wenig bekanntes Lustspiel „Leonce und Lena" (gedr. teilw. 1839, ganz 50, aufgef. Lessingth. 1913), darin ein Prinz und eine Prinzessin, eben weil man sie füreinander bestimmt, einander fliehen und eben dadurch finden, ist eine merkwürdig späte, aber auch merkwürdig frische und duftige Nachblüte der im engsten Sinne romantischen Komödie Tiecks und insbesondere Brentanos, wie etwa das romantische Großdrama kurz vor „Leonce" im „Merlin" gipfelt; wäre das Lustspiel mit seiner launischen Handlung, seinem witzüberladenen Stil, seinen wunderbaren Stimmungen, seinem elfenhaften Ausklang anonym überliefert, kein Mensch schriebe es dem Büchner zu, den wir sonst kennen, in dessen Wesen Mitleid mit der gequälten Kreatur und brutaler Fatalismus vorherrschen — dem verspäteten Kraftgenie und verfrühten Naturalisten, den erst die Jungdeutschen und lang hernach die Expressionisten entdeckt haben. Dieser Büchner dokumentiert sich in „Dantons Tod" (gedr. 1835) und im „Woyzeck" (oder „Wozzeck", gedr. 1879; gleich dem vorigen aufgef. München Residenzth. 1913), und da die lite-

rarische Laufbahn ihres Schöpfers kaum begonnen auch wieder abbricht, muß die Literaturgeschichte, will sie nicht Konjekturalpolitik treiben, sich damit bescheiden, diese beiden Dramen, deren zweites seinen Zeitgenossen unbekannt blieb, in ihrer Vereinzelung, in ihrer Eigenart, in ihrer Rücksichtslosigkeit festzuhalten, ohne weitere Schlüsse auf die Möglichkeiten für Büchners Entwicklung zu ziehen. Wer weiß, ob diese überhaupt in die Literatur und nicht vielmehr in die Naturwissenschaft oder in die große Politik geführt hätte? Das Danton-Drama griff wie Immermanns „Hofer" und Grabbes „Napoleon" in eine verhältnismäßig junge Vergangenheit zurück (Barère z. B. lebte noch) u. zw. mit den bei Grabbe, der selbst einen „Robespierre" plante, erörterten Mitteln des epischen Dramas: atemlos fiebrischem Wechsel kleiner Szenen ohne jede Rücksicht auf Bühnenmöglichkeit, kraftgenialer Prosa mit shakespeareschen Hyperbeln und Zoten und Liedern, welch letztere der Dichter unbedenklich dem Volksschatz seiner eigenen Heimat entnimmt. Die Tradition liegt zutage: Shakespeare, der „Götz", Lenz, Grabbe; vielleicht führen auch Linien zu der Vitet-Gruppe, schwerlich aber zu Hugo, wiewohl Büchner dessen Lucrèce Borgia und Marie Tudor übersetzt hat. Manche Repliken und ganze Reden sind geschichtlich, und ihr dröhnendes Pathos, ihr scharfer Witz passen sehr gut zu Büchners eigener Redeweise, aber sonst kommt es seinem Freskostil so wenig wie Grabben auf geschichtliche Wahrheit im Sinne Vitets an, ja letzten Endes ist „Dantons Tod" nicht sowohl ein Historien- als ein Schicksalsdrama u. zw. das entsetzlichste und grausamste, das seinen Helden, nicht etwa einen Kunz Kuruth, Walther Horst, Derindur, sondern einen so wirklichen und großen Mann wie Danton einem boshaften oder albernen Fatum hinwirft. „Der Einzelne", schrieb Büchner 1833 seiner Braut, „ist nur Schaum auf der Welle, die Größe ein bloßer Zufall, die Herrschaft des Genies ein Puppenspiel, ein lächerliches Ringen gegen ein ehernes Gesetz", und im „Danton" selbst steht das uralte platonische Bild: „Puppen sind wir, von unbekannten Gewalten am Draht gezogen; nichts, nichts wir selbst!" An anderer Stelle des Dramas (III 5) erschöpfen und überbieten sich, des Todes gewärtig, Danton und seine Freunde in immer kühneren, immer herrlicheren Bildern für denselben Gedanken der Sinnlosigkeit alles menschlichen Geschehns, der Welt als Chaos, und dieser Determinismus oder Nihilismus lastet wie ein Bleidach auf den Kämpfen — der Republikaner untereinander, denn die Royalisten sind überhaupt nicht vertreten. Von der bei den Demokraten der dreißiger und vierziger Jahre allgemeinen Schwärmerei für Konvent, Guillotine, Marseillaise ist bei Büchner, der doch selbst Friede den Hütten, Krieg den Palästen predigte und für dies Evangelium seinen jungen Kopf aufs Spiel setzte, nichts zu finden, natürlich auch nicht die billige Perspektive

auf Bonaparte, die sich nachmals weder Griepenkerl noch Hamerling entgehn ließen. Sondern wie Schillers republikanisches Trauerspiel nach allen Krisen und Katastrophen wieder bei seinem Ausgangspunkt, beim Andreas anlangt, so schließt auch der Danton nicht heroisch, sondern ironisch mit dem Schrei einer Wahnsinnigen: „Es lebe der König!"

Auch der „Woyzeck" besteht aus einer Vielzahl von Szenen und Szenchen, die am Leser vorbeijagen wie der Kinofilm, auch er steht im Banne eines sultanisch-unverantwortlichen Schicksals, das diesmal zur Abwechslung nicht den Löwen der großen Revolution, sondern einen armen Teufel von gemeinem Soldaten in Darmstadt oder Kassel oder sonstwo zermalmt. „Man versuche es einmal und senke sich in das Leben der Geringsten und gebe es wieder in den Zuckungen, den Andeutungen, dem ganzen, feinen, kaum bemerkten Mienenspiel!" — diese in Büchners Novellenfragment „Lenz" aufgestellte Forderung erfüllt der Poet, wenn er, zwar in unverkennbarem Anschluß eben an Lenz, zumal an dessen „Soldaten" und „Hofmeister", aber mit einer Wirklichkeitsnähe, wie sie der Sturm und Drang nur sehr selten gewinnt, seinen willenlosen Helden zu Mord und Selbstmord führt und, durch die Fülle seiner Gestalten unbeirrt, wie eine Fermate festhält, was seinen jungdeutschen Gönnern ewig unerreichbar bleibt: den Naturlaut.

Gleich hinter Büchner setzt das Tendenzdrama des sog. Jungen Deutschland ein, literargeschichtlich in mehr als einer Hinsicht von Belang. Es bringt endlich wieder einmal — und nicht nur für einzelne Dramen oder Dramatiker, nicht nur für Wochen oder Monate — die Literatur mit dem Theater, das Theater mit der lebendigen Gegenwart des Volks zusammen; es trägt die Romantik, die in Immermanns „Merlin", in Raimunds „Verschwender" und in Büchners „Leonce" pathetisch, elegisch und ironisch ihr Testament gemacht hatte, teilnahmslos zu Grabe; es macht die Bühne als solche zu einer unverächtlichen politischen Macht, zur Vorkämpferin nationaler Freiheit und Einheit; auf seinen Frühling und Sommer, die etwa von 1839—49 reichen, folgt noch ein langer Herbst oder, unbildlich gesprochen, von ihm gehn, wie vom Genie- oder vom Schicksalsdrama, fernhin reichende Traditionen aus, und aus seinen eigenen Produkten haben sich einzelne bis hart an den Weltkrieg heran d. h. etwa siebzig Jahre lang auf den Bühnen behauptet. Eine große Anzahl dramatischer Dichtungen fällt in den Umfang seines Begriffs, neben den zur selben Zeit der des Tendenzromans und der Tendenzlyrik treten: Trauer-, Schau- und Lustspiele, Vergangenheit und Gegenwart, Prosa und Vers, alles auf die Bühne orientiert und dies Ziel häufig erreichend, denn die Theaterzensoren lassen nun mit sich reden (und die Dichter auch). Jedenfalls ist das

jungdeutsche Drama besser als sein Ruf; nur muß man es nicht mit Hebbels Augen ansehn, erst recht nicht an Hebbels oder Wagners Werken messen, vielmehr an den Erscheinungen, die es im Besitz der Bühnen vorfand und aus ihm ganz oder zum Teil verdrängte: also mit Kotzebues Schule, mit den älteren Schillerepigonen, zumal Raupach, nicht zuletzt mit der Birch-Pfeiffer — so wird man das Lebenswerk der Gutzkow und Laube, vielmehr diesen Teil ihres Lebenswerks wohlwollend, bisweilen anerkennend einschätzen.

„Jede echte Poesie, das echte Drama voraus, ist nichts wie Politik und nichts wie Zeitpolitik". So parador wie hier von Julius Leopold Klein ist zwar die These, daß jede Dichtung Existenzberechtigung nur im Dienst der Tagespolitik besitze und erweise, selten formuliert worden, aber in milderer Form wird sie seit der Julirevolution und bis tief in die Reaktionszeit verfochten und geglaubt. So ist es kein Gebrechen, sondern ein Vorzug des Dramas, wenn durch den Mund des Helden oder der Heldin, auch wohl einer epilogischen Gestalt des Mittelgrundes der Dichter zum Publikum spricht und ihm mehr oder minder deutlich das sagt, was es in bezug auf schwebende, meist allgemeine Tagesfragen zu hören wünscht (wobei das Publikum stets als fortschrittlich, maßvoll fortschrittlich, ferner als gebildet und tolerant, übrigens je nachdem als groß- oder kleindeutsch vorausgesetzt wird). Im Drama tritt die fortschrittliche Gruppe der Handelnden in helles Licht, die entgegenwirkende in tiefen Schatten; das freiheitliche Programm, die heilige Überzeugung findet gewöhnlich in einer längern Rede, nach Art Posas, volltönenden Ausdruck, vielleicht auch Verdichtung in einen einprägsamen Satz; zum Schlusse siegt es oder, unterliegend, unterliegt es nur für diesmal, nicht aber für die Zukunft, in der Acostas Freidenkertum, Wullenwebers nationale, Struensees liberale Politik eben darum triumphieren werden, weil Märtyrerblut für sie geflossen ist: so ist die Weltanschauung des Tendenzdramas, auch der Tendenztragödie durchaus optimistisch, und man begreift Schopenhauers Abneigung gegen „das Drama von politischer, mit den momentanen Grillen des süßen Pöbels liebäugelnder Tendenz, dieses geliebte Fabrikat der heutigen Literaten".

Stofflich und bis zu einem gewissen Grad auch stilistisch gliedert sich das jungdeutsche Drama, als dessen Geburtstage die Uraufführungen von „Richard Savage" und „Werner" (15. VII. 1839 Frankf. a. M. und 22. II. 1840 Hamb.) anzusehn sind, in zwei große Gruppen, je nachdem es sich wie „Savage" in der Vergangenheit oder wie „Werner" in der Gegenwart ausbreitet. Leistet der Tendenzdichter auf das historische Kostüm Verzicht, läßt er die Probleme seiner Zeit durch Kinder eben dieser Zeit, durch Bürger und Adelige, bisweilen auch Landleute, ganz vereinzelt durch Proletarier erörtern, ihre Kon-

flikte versöhnlich oder tragisch lösen, so erneuert sich — ein großes Verdienst der Jungdeutschen — die, wie wir gezeigt haben, beinah vergessene Tradition des sogen. bürgerlichen Schau- und Trauerspiels, aber mit der geschichtlichen Maske geht meist auch die Maskenfreiheit verloren, das Gegenwartsdrama der Jungdeutschen ist meist viel zahmer als das geschichtliche, bisweilen sogar mit den alten Ifflandschen Gestalten und Angelegenheiten zufrieden; selten daß ihm rücksichtslose Darstellung gleichzeitiger Gebrechen die Bühne verschließt. Im ganzen wird von den Jungdeutschen diese Spielart des Tendenzdramas, für die es bei gleichzeitigen Franzosen glänzende Parallelen und vielleicht Muster gibt (etwa Antony vom ä. Dumas, aufgef. 1831), viel weniger gepflegt als die andere gleich zu erörternde, von Laube z. B. so gut wie gar nicht; außer Gutzkow gelegentlich von Held, Klein, Mosenthal, Ruge („Die neue Welt" 1850), Dingelstedt, Gisele, Meißner, Brachvogel; aber auch Freytag gehört hierher, ja selbst die Birch-Pfeiffer mit dem Schwall ihrer dramatisierten Zeitromane, und unverkennbar ist der Zusammenhang mit Hebbels und Ludwigs Anfängen, desgleichen die Auswirkung hinüber in die Verfallszeit, wiewohl Mosen (vgl. S. 617) schon 1842 der Gattung jede Zukunft abspricht. Hinter der literar- und allgemein kulturgeschichtlichen Bedeutung des jungdeutschen Gegenwartsdramas bleibt sein Kunstwert freilich zurück, wofür schon äußerlich die Tatsache bürgt, daß es fast ausnahmslos längst von der Bühne verschwunden ist und die eine Ausnahme von Hebbel, einem persönlichen und prinzipiellen Gegner der Schule, deren Tradition er freilich nicht verleugnen kann, herrührt. Es galt eben, nach mehr als vierzigjähriger Pause einen Stil, natürlich einen neuen Stil für dramatische Bewältigung der Gegenwart zu suchen, und wo er zu finden wäre, ahnten die Jungdeutschen wohl, aber während Novelle und Roman in den vierziger und fünfziger Jahren mit den Mitteln des Realismus Sieg auf Sieg erfochten, harrte das Gegenwartsdrama vergeblich seines realistischen Messias. „Diese Gegenwart", schrieb Laube, „ist seit Jahrzehnten in einer rastlosen Umsetzung begriffen. Glaube, Heldengedanke, Staat, Verdienst, Völker- und Volksleben, ja Häuslichkeit und Umgang sind in mannigfachstem Wechsel begriffen, und nicht das Griechentum, nicht die Romantik, nicht irgendein Dichtergenie der Vergangenheit kann den Weg zeigen in ein Herz, welches sich erst bildet. Der große Dichter allein, den die Epoche des jetzigen Realsinns erwartet, wird dies können, und daß von uns allen keiner dieser Dichter ist, das wissen wir nur zu gut."
Viel häufiger aber und viel lieber bewegte sich die liberale Muse im weiten Land der Geschichte, wohin ihr, näherliegender Vorbilder vorerst zu geschweigen, „Don Carlos" den Weg wies. Nicht um ihrer selbst willen suchte der Jungdeutsche die Historie auf; klassizistische oder romantische Sehnsucht nach der

Vergangenheit als solcher lag ihm ebenso fern als die ekstatische Heroenverehrung Grabbes, der großartige Pessimismus der „Eudoxia“, das ehrfürchtige Verständnis für die Majestät des weltgeschichtlichen Ablaufs, das Hebbels Historiendramen ihren Tiefgang verleiht. Auch auf historische Treue im Sinne etwa Vitets oder lange hernach „Florian Geyers“ kommt es den Jungdeutschen nicht an, höchstens auf anekdotischen oder Kostümkleinkram in der Art Scribes. Mit den Gestalten und Ereignissen wie mit dem Geist der Vergangenheit schalten sie aufs eigenmächtigste, ohne doch — außer dann und wann — den eigenen Gestalten und Ereignissen größeres spezifisches Gewicht geben zu können, als die geschichtlichen besitzen, und frei von Rücksichten auf historische Möglichkeit erfüllen sie die Vergangenheit mit den Ideen der Gegenwart. Da nun aber die Tendenz das quod erat demonstrandum des Dramas war und blieb, so sahen Dichter und Publikum über solchen Gebrauch oder Mißbrauch des Historischen, ebenso über Lücken in der Kausalität, über grobe Inkonsequenzen und Unwahrscheinlichkeiten der Handlung hinweg, wenn sich nur jedesmal das gewünschte Resultat ergab, daß in pathetischer Prosa oder schwungvollen Versen der Ruf von der Bühne herab ertönte, in den Dichter und Schauspieler und Publikum auch außerhalb der Bindungen des Theaters einstimmten: der Ruf nach Freiheit und Einheit. Gegen die Gebrechen dieses pseudohistorischen Dramas der Jungdeutschen sind wir nicht blind, sie selber waren es nicht. Was bedürfen wir weiter Zeugnisses, wenn Gutzkow der von ihm geschaffenen Gattung auf dem Höhepunkt ihrer Entwicklung (Oktober 1848, Vorrede zum „Wullenweber“) ein langes Sündenregister vorhält? „Der wahre Feind des wirklichen Gedeihens der echten historischen Muse ist die Tendenz ... Man nahm, um für die Gegenwart gewisse Sätze zu beweisen, Charaktere der Vergangenheit und entkleidete sie ihrer Naivetät. Mit einer Absichtlichkeit, die nur durch einen sehr ernsten und achtbaren Drang der Umstände zu entschuldigen war, ließ man sie in Wendungen und Absichten sich ergehen, die so klar und bewußt nimmermehr in ihnen gelegen haben konnten. Da alle diese Helden dasselbe bekennen und beweisen mußten, so war die nächste Folge ihre gewaltige Ähnlichkeit ... Alle sterben mit Phrasen von Selbstaufopferung für Völkerwohl, Freiheit, und das Ende vom Liede ist, daß sich von allen schönen Vorwürfen des historischen Dramas keine Ausführung so erhalten hat, um mit ihnen, unbeschadet der vielleicht sehr anerkennenswerten sonstigen dichterischen Intentionen, für die Poesie wirklich fertige, metallene, ausgegossene, geschichtliche Gestalten gewonnen zu haben.“
Zu den selbstverständlichen Voraussetzungen dieser Gattung, zu Schiller, Goethe (Egmont), Shakespeare und nicht zu vergessen Scribe gesellt sich, noch nicht genügend untersucht, der der Geschichtstragödien (drames romantiques)

Victor Hugos (1827 ff.) und des ältern Dumas (1829 ff.). Von Scribe konnten die Jungdeutschen, deren kaum einer die Wallfahrt nach Paris versäumte, die mechanischen Künste der Exposition und der verwickelten Intrigue, von ihm die Topographie der Hintertreppen des Weltlaufs lernen, von den französischen Romantikern aber kunstvolle Spannung schrecklicher Situationen und wie man ganz Unglaubliches und Unmögliches rhetorisch glaubhaft und möglich macht, und insbesondre die dröhnenden Reden zum Fenster des 16. oder 17. Jahrhunderts hinaus an ein Publikum des 19. Wie um 1790 unser Sturm und Drang und in seinem Gefolge Kotzebue auf dasselbe England zurückgewirkt hatten, woher die entscheidenden Impulse zur Geniebewegung gekommen waren, so gab Deutschland durch sein Drama zwischen „Götz“ und Raupach der französischen Romantik, insbesondere dem kecken Plagiator Dumas unendlich viel und bekam dann seit 1830 einiges wenige zurück; denn mit der Stärke des französischen Einflusses auf Salonlustspiel und Vaudeville (vgl. S. 593, 595) läßt sich der auf das Tendenzdrama nicht vergleichen, er ist am ersichtlichsten, wenn es sich, wie etwa in Gutzkows „Zopf und Schwert“ oder in Laubes „Rokoko“, um das echt Scribesche Genre des geschichtlichen Lustspiels handelt. Auch in der Stoffwahl haben die Franzosen den Deutschen manchen Wink gegeben. Laubes jungdeutscher Erstling „Monaldeschi“ (aufgef. Stuttg. 1841) kommt natürlich, Laube mag sagen, was er will, von Stockholm, Fontainebleau et Rome (gedr. und aufgef. 1830) des Vaters Dumas her und bricht die Bahn für einen Schwarm von Günstlingen wie Antonio Perez, Essex, Concini, Luines, Strafford, Struensee; sonst bevorzugt das Tendenzdrama Leute, die ihrer Zeit irgendwie voraus sind, wie Rienzi, Sickingen, Wullenweber, Acosta, und aus der Dramatisierung kritischer oder anekdotischer Momente des Lebens großer oder mittlerer Dichter hat Gutzkow vom „Richard Savage“ an geradezu eine Spezialität gemacht („Das Urbild des Tartüffe“, „Der Königsleutnant“, „Lorbeer und Myrthe“), in der mit ihm manch ein Konkurrent, doch erfolgreich nur Laube mit den „Karlsschülern“ wetteifert; da konnten die Literaten ihre Herzen ausschütten, da war wirklich jedes Wort erlebt. Interessant ist's zu beobachten, wie der von den Romantikern trotz Jon, Niobe und Penthesilea verpönten Antike nunmehr das Mittelalter in die Rumpelkammer nachwandert. Ein historisches Trauerspiel, hatte Immermann (vgl. S. 566) gelehrt, sei nur dann möglich, wenn der Stoff „für das Volk Geschichte ist“, und dafür komme erst die Zeit unmittelbar vor und seit der Reformation in Betracht. Hiermit stimmte hernach die jungdeutsche Praxis genau überein. Das Altertum existiert für sie nur kraft biblischer Geschichten, die nach Byrons Vorgang möglichst antibiblisch motiviert werden; hier geht die Linie von

Gutzkow („König Saul“, gedr. 1839) zu anderen Jungdeutschen, zu Hebbel und den Hebbeloiden, zu Wagners Jesusplan. Das Mittelalter darf sich kaum blicken lassen, am wenigsten das staufische, dagegen sind Reformation und Bauernkrieg und überhaupt alle Zeiträume bis ans Ende des 18. Jahrhunderts ein beliebter Tummelplatz, zumal das Frankreich der Bourbonen, dann Nord- und Osteuropa, und ausgesprochene Lieblinge sind Sickingen, Bernhard von Weimar, Friedrich der Große (in seiner Jugend, nicht als Töpferscher Alter Fritz), dann der Schillersche Demetrius, den damals Kühne (aufgef. Leipz. 1857), Laube (das. 1869) u. a. zu vollenden suchten, während Herman Grimm (aufgef. Berlin 1854), Bodenstedt (München 1856), Mosenthal („Maryna“ Burgth. 1870) den Stoff selbständig behandelten.

Unter den Matadoren des jungdeutschen Dramas, Karl Gutzkow (1811 bis 78), und Heinrich Laube (1806—84), gebührt, obwohl der Ältere sich schon 1829 und 30 in Breslau als Dramatiker betätigt und mit seinem Ulk „Nicolo Zaganini der große Virtuos“ 1830 sogar die Berliner Hofbühne erklommen hatte, dennoch die literarhistorische Priorität zweifellos dem Jüngeren, dessen eigentliche dramatische Laufbahn nach geistreich-originellen bühnenfremden Versuchen („Nero“, „Hamlet in Wittenberg“), wie schon erwähnt, 1839 und 40 einsetzt und ununterbrochen bis 1856 fortdauert; die großen Erfolge („Zopf und Schwert“ Dresden 1844, „Das Urbild des Tartüffe“ Oldenb. 45, „Uriel Acosta“ Dresden 46, „Der Königsleutnant“ Frankf. a. M. 49) gehören dem ersten Jahrzehnt seines Bühnenwirkens an, während Laube, der 1841, also gleich nach Gutzkow, auf den Plan trat, viel sparsamer produzierte, aber noch dann Theatersiege erfocht, als Gutzkow schon längst zum Roman und zur Redaktion einflußreicher Zeitschriften übergegangen war („Monaldeschi“, vgl. S. 615), „Struensee“ Dresden 45, „Die Karlsschüler“ in Dresden 11. XI. 46 und gleichzeitig an drei anderen Bühnen, „Graf Essex“ Burgth. 56, „Der Statthalter von Bengalen“ das. 67 u. a. m.). Während der vierziger Jahre aber standen sie wie Dioskuren nebeneinander, mindestens für die Augen des Publikums, und so schnell sich die Jugendfreunde einander entfremdeten, so deutlich sich für uns der unstete Melancholiker Gutzkow von dem sanguinischen Lebenskünstler Laube abhebt, so kommen sie doch eben in jener Zeit, da sie mit gleichen Mitteln zum selben Zwecke strebten, einander oft so nahe, daß nicht Kennerschaft, sondern Gedächtnis uns sagen muß, wer von beiden „Zopf und Schwert“ und „Prinz Friedrich“, wer die „Karlsschüler“ und den „Königsleutnant“ geschrieben hat. Beide haben einflußreiche Hofbühnen geleitet, Gutzkow als (nicht unmittelbarer) Nachfolger Tiecks 1847—49 die in Dresden, Laube nach Holbein 1849—67 die in Wien und dann noch andere Theater, und beide hatten, wenn nicht dieselben Freunde, doch dieselben Geg-

ner: den Kreis der „Grenzboten", die wenigen um Hebbel, die Münchner Epigonen; so darf die Geschichte des deutschen Dramas die beiden Männer enge zusammenstellen und den starken Einfluß des jungdeutschen Dramas, dem sich auch persönliche Gegner wie Klein und Freytag, dem sich selbst Ludwig und Hebbel nicht entziehen konnten, weder auf Gutzkow noch auf Laube, sondern auf beide zusammen zurückführen.

Während sich Gutzkow und Laube jeder mit einem Literaturdrama, Laube außerdem noch mit dem effektreichen „Essex" lang über die jungdeutsche Ära, über das Ende ihres Lebens, ja ihres Jahrhunderts bühnenfähig erhalten haben, nimmt von den übrigen Tendenzdramatikern, mindestens von denen, die sich vor der Revolution regen, längst nur mehr die Literaturgeschichte Notiz und die kaum! Zwar zur Schule im engeren Sinn zählt Julius Mosen (1803—67) nicht, tritt sogar noch vor „Savage" und „Monaldeschi" dramatisch hervor, ist aber dann den Dioskuren, weil oder wiewohl seine Blütezeit mit der ihren zusammenfällt, nahe befreundet, wird Hofbühnenleiter (in Oldenburg, 1844—48) und hat ausgemacht jungdeutsche Stoffe wie „Herzog Bernhard" (aufgef. Dresd. 1842) und den „Sohn des Fürsten", nämlich Kronprinz Friedrich (Oldenb. 1842) dramatisiert. Theoretisch allerdings wollen seine Tragödien, deren Analyse nicht viel andres als Schiller + etwas Shakespeare + etwas Gutzkow ergibt, die Geschichte als Offenbarung der Gottheit erfassen, also durchaus nicht zum Vehikel einer Tendenz herabwürdigen, und in seinen Helden (die der Klassiker seien viel zu individuell, zu sehr „von der Geschichte losgebunden") soll sich der Weltwille objektivieren — Hegel klingt da an, Hebbel vor. Aber wer weiß heute von Mosen, der doch Oldenburg zum nordischen Weimar gestalten sollte! Und mit den unmittelbaren Gefolgsleuten Gutzkows und Laubes steht es nicht besser. Da ist Hermann Marggraff (1809—64), da kommen aus dem ungarischen Ghetto Karl Beck (1807—79), dessen „Saul" (1841) dem Gutzkows auf die Fersen tritt, und Julius Leopold Klein (1810—76), von der zeitgenössischen Kritik superlativisch bewertet, einer der Autoren, die sich König Ludwig II für seine Separatvorstellungen auswählte, heute nur mehr als Verfasser der genial-ungeheuerlichen Geschichte des Dramas gefürchtet; auch der eifrige Redakteur Gustav Kühne (1806—88), die Literarhistoriker Robert Prutz (1816—72) und Rudolf Gottschall (1823—1909) treten schon zu Anfang der vierziger Jahre als Dramatiker hervor, und diesen letzteren, der in seinen Anfängen als typischer Jungdeutscher erscheint, hat ein langes Leben späterhin noch zum Stil der Epigonen und der Verfallszeit geführt, als der Herr Geheimrat von seinem „Hutten" oder „Robespierre" gewiß nichts mehr wissen wollte.

Wie für so viele andere Entwicklungen bedeutete das Jahr Achtundvierzig auch

für die des Tendenzdramas einen Wendepunkt; an Stelle des liberalen Optimismus trat nun Resignation oder Erbitterung, zumeist aber das Kompromiß, hatten ja doch die alten Jungdeutschen selber, Laube voran, schon längst Wasser in ihren Wein gegossen. Hierher nun gehört Salomon Mosenthal (1821 bis 77), kaum mittelmäßig begabt, aber seit 1819 bis an sein Ende als eine Art Synthese von Laube und Halm Schoßkind des Burgtheaters und mit seiner „Deborah" (aufgef. Hamb. 1849), dem erträglichsten weil erlebtesten seiner vielen Stücke, einer dramatisierten Bitte um Toleranz, noch 1896 auf den Brettern der Wiener Hofbühne; daß gerade er bei der Uraufführung der „Penthesilea" (vgl. S. 538) als Bearbeiter vermittelte, klingt wie ein schlechter Witz der Literatur- oder Theatergeschichte. Dann Mosenthals Landsmann Franz Dingelstedt (1814—81), der unter allen vormärzlichen Literaturrevolutionären am ersichtlichsten umgesteckt und daher auch die glänzendste Laufbahn von einer Hofbühne zur andern (Stuttgart, München, Weimar, Wien) gemacht hatte; dann die Romanschriftsteller Max Ring (1817—1901), Robert Giseke (1827—90), Alfred Meißner (1822—85), Albert Emil Brachvogel (1824—78), dieser mit dem Bombenerfolg seines „Narciß" (aufgef. Berlin 7. III. 1856), eines jungdeutschen Tendenzdramas, wie es im Buch steht. Endlich, als letzter namhafter Vertreter der Gutzkow-Laubeschen Tradition, doch mit starkem Schillerschen Einschlag, Ferdinand Lassalle (1825—64), dessen Tragödie „Franz von Sickingen" (gedr. 1859, aufgef. Berlin Freie Bühne 95) freilich ganz und gar von Tendenz lebt, doch weit minder von sozialistischer als von der schwarz-rot-goldenen der Achtundvierziger. Wie denn überhaupt das Tendenzdrama für den vierten Stand wenig übrig hat, obzwar es ab und zu soziale Probleme erörtert, wenn sie sich nur (z. B. in „Erich dem Bauernkönig" von Prutz, aufgef. 1846 Oldenb.) geschichtlich kostümieren lassen. Aber im Gegenwartsdrama hat der Proletarier noch nichts zu suchen. Kleins merkwürdiges Trauerspiel „Kavalier und Arbeiter" (1850), das aus einer komplizierten und verworrenen Familiengeschichte ziemlich unvermittelt in die Umwelt und Lage des ersten Akts der „Weber" führt, ist weder auf die Bühne noch zu irgendwelcher literarischen Fernwirkung gelangt, ebensowenig Jordans „Demiurgos" (vgl. S. 629), in dessen Mikrokosmos die Enterbten nicht fehlen dürfen. „Die Proletarier" meint Laube 1845, „sind noch keineswegs zum Thema eines Dramas zu machen. Was fehlt ihnen? Arbeit und Arbeitslohn. Das nimmt unsere politische Spekulation in Anspruch, aber nicht unsere poetische. Was ist das äußere Elend in der dramatischen Kunst? Die dramatische Arbeit hat es mit Persönlichkeiten zu tun, der Proletarier ist aber als solcher nicht eine Persönlichkeit, er ist ein Massenbegriff." Und Henneberger 1853, gegen Kleins „Kavalier und Ar-

beiter": „Wenn die Tendenz unbedingt Naturwahrheit verlangt, so wäre es doch viel einfacher, wenn man lieber gleich einen wirklich verhungernden oberschlesischen Weber auf die Bühne brächte und vor unsern Augen hinsterben ließe."

Hätte Gustav Freytag (1816—95) das Schlußwort des Einakters „Der Gelehrte" (gedr. 1844): „Ich gehe in das Volk" wahr gemacht, seinen Archivar Walter, wie ursprünglich geplant war, wirklich die Wissenschaft mit manueller Arbeit vertauschen lassen, so wäre er, der nachmals im Roman das deutsche Volk da suchte, „wo es in seiner Tüchtigkeit zu finden ist, nämlich bei seiner Arbeit" — auch an dieser Stelle und sicherlich mit Respekt zu nennen. Jedenfalls aber sind, wie fern auch seine endgültige ästhetische und politische Einstellung, wie fern sein ganzes Wesen dem jungen Deutschland, wie fern die Theorie seiner „Technik des Dramas" (1863), des Kanons der Epigonen, jungdeutscher Praxis steht, die wenigen Schöpfungen des ohnehin nicht sehr fruchtbaren Dramatikers, denen Erfolg wurde, nicht nur Zeitgenossen der Gutzkow-Laubeschen Glanzperiode, sondern ihr auch tief verpflichtet — aber ungleich sorgfältiger gearbeitet, lebensnäher und der Ausdruck eines besonders liebenswürdigen Menschen, so daß „Die Valentine" (aufgef. Leipz. 1847) und ein zweites Schauspiel „Graf Waldemar" (Berlin 1848) sich auffallend lange und die berühmten „Journalisten" (Karlsruhe 1852) in ihrer ehrenfesten Heiterkeit sich bis zum heutigen Tag halten konnten, diese nun freilich jetzt mehr als Kulturbild denn als Lustspiel. Auch der Schauspieler und Bühnenleiter Roderich Benedix (1811—73) ist von den Jungdeutschen literargeschichtlich ebensowenig zu trennen wie chronologisch. Seine zahllosen Lust- und Schauspiele, die mit dem „Bemoosten Haupt" (aufgef. Wesel 1841) einsetzen, leben bis 1848 und erst recht während des Sturmjahrs von liberaler und nationaler Tendenz ad usum philistri, hernach allerdings („Die zärtlichen Verwandten", „Doktor Wespe" usf.) von gemütlich Ifflandscher Darstellung spießbürgerlicher Umwelt, wobei dem Dichter Erfahrungen des Schauspielers und Bühnenleiters ganz wie der älteren Rivalin Birch-Pfeiffer zustatten kommen. Und ziemlich schnell wandelt sich der Frondeur von einst in einen Gegner aller Neuerungen, z. B. der den Jungdeutschen so wichtigen Frauenemanzipation; wenn eine seiner Gestalten auftrumpft: „das Kochbuch ist für eine Frau wichtiger als alle deutschen und ausländischen Klassiker", so war das seine eigene Meinung, und es ist nicht verwunderlich, daß „der treue und tüchtige Mann, welcher dem deutschen Volk in trüber Zeit ein heiterer Gesellschafter war" (Schlenther), nach langem Bühnenleben vom Sittenstück der siebziger Jahre, das ihm doch mancherlei schuldet, beiseite geschoben wurde.

Jahrhundertmitte

Wie Büchner kommen die andern drei großen Dramatiker, die im Jahre der Völkerschlacht geboren sind, von klassisch-romantischen Voraussetzungen her, berühren sich wie er mit den Jungdeutschen, suchen gleich ihm auf eigenen Wegen das neue Drama großen Stils, bleiben außerhalb der Schulen und Gruppen isoliert stehen — aber grade sie rechtfertigen von seiten des Dramas die glückliche Formel „silbern" für ein Zeitalter, dessen Ruhm sich sonst auf den gesunden Realismus erzählender Prosa gründet. Und auch dies hatten die drei Vereinzelten miteinander gemein, daß sie, dem erhabenen Muster der Klassiker folgend, unablässig nach Erkenntnis des Wesens und der Gesetze ihrer Kunst strebten, und auch dies, daß die volle Erkenntnis ihres Werts späteren Geschlechtern vorbehalten blieb.

Otto Ludwig (1813—65) hat wie Kleist, wie Grillparzer einen kostbaren Teil seines Lebenswerks im Schreibtisch begraben und wie Kleist die Aufführung nur zweier Dramen erlebt. Diese Tragik dieses Tragikers wird keineswegs oder nur zum kleinen Teil durch den Widerstand der stumpfen Welt verschuldet; von den beiden Dramen hatte eines sensationellen, das andere großen Erfolg, und an Freunden hat es dieser anima candida nie gefehlt; was ihm verhängnisvoll wurde, was sein Lebenswerk, wie wir es heute sehn, in ein weites Trümmerfeld verwandelte, aus dem nur wenige Gebäude aufragen, war eine Verlegenheit des Reichtums, eine Phantasie von so tropischer Üppigkeit, daß ihre Erzeugnisse sich gegenseitig im Wachstum hemmten, ein Entwurf dem andern Luft und Licht raubte, ja selbst der einzelne Stoff fast gleichzeitig mannigfache Gestalten annahm, unbegrenzte Möglichkeiten eröffnete. Wenn Gutzkow ganz nach den Bedürfnissen dieses oder jenes Theaters, nach dem Geheiß dieser oder jener Zensur nicht wenige seiner Dramen, schon den „Savage", mit immer neuen Schlußakten versieht, ganz oder großenteils umschreibt, aus dem tragischen auf das versöhnliche Geleise schiebt oder umgekehrt, so hat solche teilnahmlose Zweckmäßigkeit nichts zu schaffen mit der fast krankhaften Abneigung Ludwigs, sich von seinem Werk zu trennen, mit der Hochflut seiner Assoziationen, mit der Fülle seiner Gesichte, mit dem Übermaß kombinatorischer Einbildungskraft, das ihn z. B. gleich sein ältestes dramatisches Projekt einer „Agnes Bernauer" zwischen 1835 und 59 siebenmal neu entwerfen und dreimal völlig ausführen ließ. Unbekannt wie dies Drama oder Dramenbündel, das die geschichtliche Katastrophe nicht wie Hebbel politisch, sondern auf allerlei Wegen seelisch zu begründen sucht, blieben den Zeitgenossen auch „Hanns Frei" (geschr. 1842 f., gedr. 91, aufgef. Dresden

1901), dessen Stil an Uhlands „Weiber von Weinsberg", ein wenig auch an die „Meistersinger" mahnt, dann zwei jungdeutsch-bürgerliche Trauerspiele „Die Rechte des Herzens" (geschr. 1844 f., gedr. 77) und die „Pfarrose" (geschr. 1845, gedr. 91), die sich nur dem geschärften Blick von der Gutzkowschen Sorte unterscheiden, endlich, durch die meisterhafte Verlebendigung eines pathologisch verwickelten Charakters ausgezeichnet, „Das Fräulein von Scuderi" (geschr. 1844—47, gedr. 70, aufgef. Wien 91). Ludwig zählte schon 37 Jahre, als endlich sein Name wie ein Meteor durch den „Erbförster" (4. III. 1850 Dresden, gedr. 53) aufleuchtete, ein bürgerliches Trauerspiel, das über die leicht erkennbaren Verpflichtungen an Iffland, Kleist, Müllner, Gutzkow, Hebbel hinweg ein, wie man damals meinte, Höchstmaß von Lebenswahrheit mit hinreißendem Rhythmus dramatischer Aktion verband, den im Tendenzdrama häufig abgewandelten Gegensatz zwischen der alten und der jungen Generation zur Tragik eines Mannes von altem Schrot und Korn, der diese Welt so wenig versteht wie Hebbels Meister Anton, steigerte und vom Dichter selbst und von seinen Freunden (lauter Gegnern des Jungdeutschtums) als „Kriegserklärung gegen die Unnatur und die konventionelle Manier der Theaterpoesie" bezeichnet wurde. Aber diese Kriegserklärung des Realismus blieb ohne merkliche Folgen für die Geschichte des Dramas, so mächtig sich dies Prinzip damals, und nicht am wenigsten durch Ludwig selbst, in Roman und Novelle geltend machte; sein nächstes und für die Zeitgenossen letztes Bühnenstück „Die Makkabäer" (Burgth. 8. XI. 1852) zeigte ihn auf ganz andern Pfaden, denen des hohen Schillerschen Stils, und wenn auch die deutsche, ja die Weltliteratur dem Auf- und Ausschwung des 2. und des 4. Akts wenig an die Seite zu setzen hat, so ist doch die dramatisch nötige Konzentration nicht gelungen, sind die Spuren verschiedener Wandlungen eines ohnehin undankbaren Stoffs nicht verwischt; freilich wetteifert gerade hier seine von der sentenziösen Rhetorik Schillers und von der unausgesetzten gedanklichen Hochspannung Hebbels gleichweit entfernte Diktion mit der Kraft Kleists, mit der Musik des ihm ohnehin geistig verwandten Grillparzer.

Und nun verstummt der Dramatiker Ludwig; er, der geborene Theaterdichter, vertieft sich viele Jahre hindurch und namentlich gegen sein Lebensende hin in ausgebreitete, zunächst keineswegs für die Öffentlichkeit bestimmte, vielmehr mit seinen eigenen dramatischen Entwürfen eng zusammenhängende ästhetische Untersuchungen, die sich zwischen 1851 und 65 in den sechs Heften der von Ludwig selbst so genannten „Shakespeare-Studien" (in Auswahl gedr. 1871, in andrer 91) niedergeschlagen haben — Studien, als deren Ergebnis ihm allgemeine und für alle Zeiten gültige Gesetze des Dramas vorschwebten. Waren diese Gesetze einmal ermittelt, dann war zugleich auch der Ariadne-

faden aus dem Labyrinth von Ludwigs Phantasie gefunden und die Bahn für neue Meisterwerke, für eine deutsche Shakespeare-Renaissance frei, denn aus Shakespeares Werken (vielmehr aus einer willkürlich zusammengestellten Elite) mußten sich jene Grundgesetze entwickeln lassen — kaum die Stürmer, kaum Tieck, kaum, bald nach Ludwig, Kleins Geschichte des Dramas haben dem Briten eine so unbedingte Geltung zuerkannt. Jedenfalls führen Ludwigs Studien, an und für sich natürlich aussichtslos, zu vielen feinen und tiefen Einzelerkenntnissen auf allen Gebieten der Poetik, zuvörderst der des Dramas und (wiederum auf den Spuren Tiecks) zu heftigen Angriffen gegen Schiller: gegen den unwiderstehlichen Zwang, unter dem z. B. Wallenstein handelt — denn die tragische Schuld, wie sie Ludwig auffaßt, haftet durchaus nur am Helden und seinen Leidenschaften —, gegen die vom Dichter auf seine Gestalten überströmende Humanität, gegen die uncharakteristische Rhetorik mit ihren Denksprüchen; der Idealist Schiller teile uns seine Reflexion über die Sache mit, Shakespeare, der Realist, die Sache selbst: und freilich treffen diese Vorwürfe über Schiller hinaus einerseits die Jungdeutschen und ihre von außen her in die Dichtung getragene Tendenz, andererseits die hohlen Deklamationen der Epigonen. Solcher Negation entspricht dann das positive Ideal einer Charakter- und Leidenschaftstragödie, die mit „poetischem Realismus" die Wirklichkeit künstlerisch zu reproduzieren habe — auf einem Mittelweg also zwischen dem stilisierenden Klassizismus und dem eben damals in Frankreich sich vorbereitenden Naturalismus, durch einen Stil, der gleichermaßen unter den von Ludwig scharfsinnig erläuterten Forderungen dramatischer Schönheit und dramatischer Wahrheit stehen soll. Wie er sich dies Programm verwirklicht dachte, tun aus der Fülle der späteren Entwürfe und Fragmente insbesondere die eines „Marino Falieri" (geschr. 1857—60, gedr. 91) und eines „Tiberius Gracchus" (geschr. 1862—65, gedr. 70) dar: bewunderungswürdig, auch wenn sie nicht aus einem Krankenzimmer kämen. In der Tat, über zweieinhalb Jahrhunderte zurück, sucht und findet ein Dichter, dem ein eigenster Gesang gegeben, den gedanklichen und sprachlichen Tonfall eines größeren. Kein Zeugnis für Shakespeares Gewalt über den deutschen Geist ist gewichtiger, rührender gewiß keins. Aber man begreift Ludwigs Isolierung.

Aus ähnlichen literargeschichtlichen Bedingungen heraus wie Ludwig, Autodidakt wie er und beiläufig gleichzeitig mit dem Gleichaltrigen ins literarische Leben tretend, wird auch Friedrich Hebbel (1813—63) zunächst von den Jungdeutschen beeinflußt und gefördert, stehn am Anfang auch seiner Bühnenlaufbahn ein biblisches und ein bürgerliches Trauerspiel, wendet auch er sich,

freilich nach ganz anderer Richtung hin, scharf vom Tendenzdrama etwa Gutzkows ab, dessen Oberflächlichkeit, dessen Ungeschichtlichkeit, dessen billige Demagogie, dessen niedrige Ebene ihm schnell ebenso unerträglich werden wie dem Dichter des Erbförsters „die Unnatur und die konventionelle Manier". Aber wenn er nun neue Wege sucht, so tut er dies nicht mit der Unsicherheit, sondern mit dem Selbstbewußtsein des Autodidakten, er gibt sich nicht bedingungslos einem Muster und Meister hin und wäre es Shakespeare, er erschafft sich seinen eigenen Stil, besitzt ihn vielmehr schon von Anbeginn und hält ihn fest, ohne sich durch Kritik und Bühne beirren zu lassen; mit beispiellos scharfem und starkem Verstand herrscht er über eine nicht immer willfährige Phantasie, indes der Visionär Ludwig sein Lebenlang ruhelos nach dem Ausgleich beider Seelenkräfte sucht und, obzwar den Rivalen überlebend, dennoch ein an Umfang und Wert unvergleichlich geringeres Lebenswerk hinterläßt.

Wie wesentlich verschieden Hebbels und die jungdeutsche Art sind, erhellt, allen äußerlichen Bindungen zum Trotz, schon aus den Erstlingen des jungen Holsten, der „Judith" (aufgef. Berlin Schauspielh. 6. VII. 1840, gedr. 41), der „Genoveva" (gedr. 1843, aufgef. 49 tschechisch in Prag, als „Magellona" Burgth. 20. I. 54) und dem Lustspiel „Der Diamant" (geschr. 1841, gedr. 47, aufgef. Kremsier 52); unzweideutig aber sagt er sich von der Gutzkowschen Schule in dem „Wort über das Drama" (1843) und in dem schwerfällig-tiefsinnigen Vorwort zum bürgerlichen Trauerspiel „Maria Magdalene" (gedr. 1844, aufgef. Gotha 46) los, und die hier entwickelte Theorie des Dramas, mindestens der Tragödie, bleibt für die noch folgenden zwei Jahrzehnte seines Schaffens verbindlich, wird von ihm immer aufs neue ausgebaut, vertieft, verteidigt. Die Poesie, verlangt er, sei Spiegel des Jahrhunderts und der Bewegung der Menschheit im allgemeinen, nicht aber des Tages und der Stunde und er verwirft (deutlich genug, an wessen Adresse) „eine Zeitpoesie, die sich an den Augenblick hingibt, und die, obgleich sie eigentlich das Fieber mit der Hitzblatter, die Gärung im Blut mit dem Hautsymptom, wodurch sie sich ankündigt, verwechselt, doch, insofern sie dem Augenblick wirklich dient, nicht zu schelten wäre, wenn nur sie selbst sich des Scheltens enthalten wollte. Aber, nicht zufrieden, in ihrer zweifelhaften epigrammatisch-rhetorischen Existenz toleriert, ja gehegt und gepflegt zu werden, will sie allein existieren und gibt sich, polternd und eifernd, das Ansehn, als ob sie Dinge verschmähte, von denen sie wenigstens erst beweisen sollte, daß sie ihr erreichbar sind." Dies dem Tendenzdramatiker Unerreichbare ist das Drama, wie es sein soll, die „Spitze aller Kunst"; es ist an und für sich, ohne jede Verpflichtung auf eine Tendenz, historisch und dennoch an die Gegenwart seines Dichters gebunden; es soll — die Worte sind oft zitiert worden — „den jedes-

maligen Welt- und Menschen-Zustand in seinem Verhältnis zur Idee, d. h. hier zu dem alles bedingenden sittlichen Zentrum, das wir im Welt-Organismus, schon seiner Selbst-Erhaltung wegen, annehmen müssen, veranschaulichen. Das Drama, d. h. das höchste, das Epoche machende ... ist nur dann möglich, wenn in diesem Zustand eine entscheidende Veränderung vor sich geht, es ist daher durchaus ein Produkt der Zeit, aber freilich nur in dem Sinne, worin eine solche Zeit selbst ein Produkt aller vorhergegangenen Zeiten ist, das verbindende Mittelglied zwischen einer Kette von Jahrhunderten, die sich schließen, und einer neuen, die beginnen will." Und nicht minder berühmt und folgenreich ist sein Gebot an die Dramatiker: „Nur wo ein Problem vorliegt, hat Eure Kunst etwas zu schaffen."

Auf solche und verwandte Erwägungen stützt er, durch sie erläutert er dem Publikum und nicht zuletzt sich selbst seine dramatische Praxis, seinen großen welthistorischen Stil, der gebieterisch von den Angelegenheiten „des Tags und der Stunde" auf die der Jahrhunderte und Jahrtausende und auf die Epochen „entscheidender Veränderungen" hinweist, das Gegenwartsdrama also keineswegs verpönt, aber auch nicht bevorzugt, durch das obligat angeforderte Problem die leere Geschichtklitterung der Schillerianer ebensowohl wie die jungdeutsche Oberflächlichkeit aussperrt, aus allen vierzehn Dramen, so verschieden sie sonst sein mögen, einen mächtigen Zyklus, eine Art tragédie humaine schafft, jedes einzelne der Dramen, schon die „Judith", zu einem kleinen Weltbild gestaltet und wie aus Adlershöhe weiteste Aussichten vor- und rückwärts eröffnet. Neu und eigenartig ist auch Hebbels Auffassung von Schuld und Tragik: unablässig vollzieht sich im Hegelschen Dreitakt von These, Antithese und Synthese die Auseinandersetzung zwischen den geschichtlichen Kulturgewalten im Sinn eines steten Aufsteigens der Menschheit; wenn ein bedeutendes Individuum diesen majestätischen Ablauf durch sein Handeln oder auch nur, wie Agnes Bernauer, durch bloßes Dasein stört, wenn Kandaules (im „Gyges") diesen Ablauf voreilig zu beschleunigen sucht, wenn sich Nachzügler einer absterbenden Kultur und Sittlichkeit dem Neuen widersetzen oder weit vorgeschobene Vedetten des Neuen dem Alten — immer gerät dann solch ein unzeitgemäßer Widersacher des Weltwillens „in des Briareus Hände", und daß er zerrieben wird, ist eben der tragische Prozeß, so daß also Hebbels Helden nicht wie die Schillers ihr Verschulden gegen ein allgemeines oder besonderes Sittengesetz mit dem Tode büßen, noch weniger einem auf sie ganz allein zielenden Dekret eines gleichsam privaten Schicksals zum Opfer fallen, sondern würdiger irgendwelchem durch sie zeitweilig erschütterten Kulturprinzip erliegen. Die Weltgeschichte, die optimistisch beurteilte, also aufsteigende, fortschreitende Entwicklung der Gattung tritt an Stelle des alten Schicksals;

nicht mehr mit Guten und Bösen hat es nun die Tragödie zu tun, sondern mit durchaus gleichberechtigten Charakteren, deren Konflikte sich aus der Verschiedenheit der Sittlichkeiten ergeben: daher denn freilich das Drama in solchen Zeiten verankert werden muß, da nach allgemeiner oder nach Hebbels Meinung der befleckte Ball der Erde neu entsündigt („Genoveva") oder das große Rad der Welt umgehängt, vielleicht gar umgetauscht wurde („Nibelungen").
Aber auch das ist noch nicht Hebbels letztes Wort über Drama, Tragik und Schuld. Noch höher führen ihn kühne, gnostischen, mystischen, Schopenhauerschen Lehren parallele Gedankengänge zu einer Welt- und Kunstanschauung, für die sich der glückliche Ausdruck „Pantragismus" eingebürgert hat. Unabhängig von den großen Konjunkturen der Kulturgeschichte, von vornherein und als solches ist das menschliche Leben tragisch, weil beherrscht vom Dualismus, vom Kampf zwischen Subjekt und Objekt, zwischen Ich und Universum. Mit dem Vorhandensein des Einzelwesens, mit der individuellen Existenz, deren Gründe das Weltgeheimnis birgt, sind Sündenfall und Schuld bereits gegeben und äußern sich im Widerspruch zwischen Welt- und Einzelwillen, zwischen „Idee und Erscheinung", wenn das Individuum kraft seines Selbsterhaltungstriebs sich selbst als Endzweck setzt, dies- oder jenseits von Gut und Böse. Gesühnt aber wird solche unvermeidliche Schuld — und von hier lassen sich Brücken sowohl zu Schiller als zu Wagner schlagen — durch die freiwillige Rückkehr des einzelnen Willens in den Universalwillen, indem das Individuum, wie etwa Kandaules, „in Frieden abtritt".
Allerdings ist diese großartige pantragische Theorie Hebbels nur in wenigen seiner Dramen Fleisch geworden, da der Künstler keineswegs immer auf der Höhe des Denkers, dieser aber jenem allzuoft im Wege steht. Der Grundgedanke eines Dramas, lehrt Hebbel, braucht nicht ausgesprochen zu werden, denn alle Personen reden an ihm, aber selten stimmt hierzu seine poetische Praxis, ganz und gar eigentlich nur in dem einen bürgerlichen Trauerspiel. Im allgemeinen aber sind seine Gestalten von Holofernes und Judith an bis zu Etzel, Dietrich und Demetrius sich ihrer eigenen Persönlichkeit, ihrer Funktion im Drama und in der Weltgeschichte allzu wohl bewußt, um uns den durch ihren Mund sprechenden Dichter vergessen zu lassen; sie pflegen nicht nur andere, sondern sich selbst durch erzählte Anekdoten direkt zu charakterisieren, der Monologe, des Beiseitesprechens ist kein Ende, unablässig arbeitet die Dialektik, selbst auf dem heißen Boden des Geschlechtlichen, selbst in der Weißglut des Affekts, und wie streng es der Theoretiker verbieten mag, der Grundgedanke des Dramas bleibt gleichwohl selten unausgesprochen. Mehr als einmal zwingt Hebbel, seiner Lehre von den „entscheidenden Änderungen" zuliebe, Stoffen, denen das Kennzeichen des geschichtlich Epochalen fehlt,

dieses dennoch auf, z. B. der Genoveva, oder schiebt, wieder in der Genoveva oder im Herodes oder in den Nibelungen, mit verstimmender Absichtlichkeit Nebenpersonen in die Handlung, um die entwicklungsgeschichtlichen Momente, deren man sonst leicht vergessen könnte, in Erinnerung zu bringen. Ja bisweilen, allerdings nur in Grenzfällen, büßen seine Gestalten Körperlichkeit und Glaubhaftigkeit ein und erscheinen nur mehr als Schachfiguren, mit denen der Dichter äußerst schwierige Probleme, die sich bei jedem Zug und Gegenzug verändern, zu lösen sucht; wobei denn gewisse Hausmittel, so der Schwur, der angedrohte Selbstmord, allzu häufig angewendet werden, um nicht viel von ihrer Wirksamkeit zu verlieren.

All dies und insbesondere der mit Gedankenfracht überladene, jeglichen Ruhepunkts ermangelnde, Schauspieler wie Hörer vor die schwersten Aufgaben stellende Dialog trat zu Hebbels Zeit und tritt noch heute hemmend und scheidend zwischen ihn und die Bühnen, soweit er diesen sonst durch nie bestrittene Originalität, durch folgerichtig und mächtig geführte Handlung, durch erschütternde Situationen entgegenkommt, so sehr es zu wünschen wäre, daß die lebendige Auswirkung einer so starken und tiefen Persönlichkeit sich über die Oberschicht der Gebildeten hinaus auf die Unendlichkeit des Theaterpublikums erstreckte. Aber sein erster Bühnenerfolg mit der allerdings für die Berliner Hofbühne arg verballhornten „Judith" war eigentlich auch der letzte; daß hieran nicht allein die unleugbare Mißgunst des jungdeutschen Burgtheaterdirektors Laube Schuld trägt, erhellt schon daraus, daß sich lange nach Laubes Tod und trotz eines leidenschaftlichen Hebbel-Kultus eines Großteils der Intellektuellen die Verhältnisse eigentlich nicht geändert haben und einer unserer größten Dramatiker nach wie vor nur als seltener, respektvoll begrüßter Gast die deutschen, fast nie fremde Bühnen betritt.

Hebbels Erstling, die „Judith", entstand 1839, gleich nach dem Erscheinen von Gutzkows „König Saul", über einem von Schiller unabhängigen „Demetrius" starb er; das dramatische Ergebnis dieser vierundzwanzig Jahre wird hinter der Reihe (vgl. S. 623) Judith—Genoveva—Diamant—Maria Magdalene noch durch neun Dramen bezeichnet: „Ein Trauerspiel in Sizilien" (gedr. 1847, aufgef. Hamb. Schauspielh. 1907), „Julia" (gedr. 1851, aufgef. 98 Berlin, Freie Volksbühne, 1918 verfilmt), „Herodes und Mariamne" (aufgef. 19. IV. 1849 Burgth., gedr. 50), „Der Rubin" (aufgef. das. 21. XI. 1849, gedr. 51), „Michelangelo" (gedr. 1855, aufgef. Wien Quaith. 61), „Agnes Bernauer" (aufgef. 25. III. 1852 München Hofth., gedr. 55), „Gyges und sein Ring" (gedr. 1856, aufgef. erst 22. IV. 1898 Burgth.), endlich die Trilogie „Die Nibelungen" (aufgef. Weimar 31. I., 16. V., 18. V. 1861, gedr. 62) und, nahezu vollendet, „Demetrius" (gedr. 1864, aufgef. Berlin 10. V.

1869); dazu wie bei Schiller, Grillparzer, Ludwig eine Menge zum Teil sehr schwerwiegender Fragmente und Entwürfe, unter ihnen der zeitweilig als Glied eines ungeheuren Zyklus gedachte „Moloch" (gedr. teilw. 1847, der Rest posthum, aufgef. Harzer Bergth. Thale 1905). Von einer tiefeingreifenden Entwicklung, einem Werden, Verwerden und Neuwerden des Dichters innerhalb dieses Vierteljahrhunderts kann durchaus nicht in dem Sinn die Rede sein wie etwa bei Schiller für den gleichlangen Zeitraum zwischen den „Räubern" und seinem „Demetrius"; tritt ja doch Hebbel mit der „Judith" fast schon als Fertiger hervor, das Programm des welthistorischen Problemdramas in der Tasche, Klassikern, Romantikern, Jungdeutschen viel weniger verpflichtet als Schiller einem Leisewitz und Klinger, und so selbständig, mit keinem andern zu verwechseln, zeitgenössischen Einflüssen schnell völlig unzugänglich, in allem Wesentlichen wandlungsunfähig, in jeder Zeile immer er, bleibt er bis zum Tag, da er, kaum älter als Schiller, abberufen wird. Allerdings, die später von Nestroy verlachten und von ihm selbst belächelten, an Klinger und Grabbe mahnenden „Hyperbolien" eines Holofernes oder Golo, die in Krankheit und Verwesung schwelgende Bildersprache seiner Erstlinge, der erst mit der „Julia" verstummende Pessimismus sind den Werken seiner Reife fremd, deren Stil sich zuzeiten (Agnes, Demetrius) der naiven bunten Lebendigkeit Shakespeares, zuzeiten (Gyges) der vornehmen Ruhe der deutschen Klassiker zu nähern sucht — nicht etwa nahe kommt. Als Höhepunkte der ersten Periode — wenn schon periodisiert sein muß — stellen sich Judith, Magdalene und Moloch, als Gipfel der zweiten Agnes und Gyges dar. Die mächtige Nibelungentrilogie hat weder deutschester Stoff noch dichterische Arbeit eines halben Jahrzehntes noch der Schillerpreis einbürgern können; trotz schauspielerischer Höchstleistungen ist sie mehr und mehr zum Buchdrama geworden, aber freilich unter den mancherlei Nibelungendichtungen der Jahrhundertmitte (Kopisch, Geibel, Ibsen) nur von Wagners Tetralogie überhöht.

Der Vergangenheit hat Hebbel, wie gesagt, wenig zu danken, viel weniger als ein Grillparzer, Immermann, Wagner. Zwar hält er sich, offenbar um den Gegensatz zu den Jungdeutschen zu unterstreichen, ostentativ an die letzten Romantiker und ihr Gefolge, an Uhland und Tieck, an Oehlenschläger, an Uechtritz und Putlitz und mit Genoveva, Agnes, den Nibelungen tritt er, von außen gesehen, auf romantischen Boden, allein diese Zusammenhänge sind ebenso lose, ebenso unwesentlich wie die mit den Jungdeutschen; mit Grillparzer hat er nichts gemein als die Größe, zwischen Grabbes und seinen Anfängen, zwischen Immermanns „Alexis" und dem „Demetrius" bestehen wohl Ähnlichkeiten, nicht aber Zusammenhänge, und den großen literarischen Gruppen vor und nach der Revolution, den Jungdeutschen, den Realisten, der Münchner

Schule steht er in der Zeit seiner Meisterschaft ebenso feindselig gegenüber wie den andern Isolierten jener reichen Zeit, einem Ludwig etwa oder Jordan oder Wagner. In dieser Stellung für sich allein beharrt er auch, als sich um ihn selbst, freilich ohne jeden Zusammenhang der Schüler untereinander, so etwas wie eine Schule bildet, kenntlich durch Vorliebe für biblische und „soziale", d. h. Gegenwartsdramen, durch — nach damaligen Begriffen — rücksichtslose erotische Dialektik, durch einen der „Judith", aber auch Grabbe und Büchner nachgebildeten überkräftigen, nicht selten bombastischen Stil. Hebbel selbst hat kurz vor seinem Tod mehrere dieser „verkannten Messiasse des deutschen Dramas" höhnisch aufgezählt; ob er von allen gewußt hat, darf bezweifelt werden. Es sind immerhin ganz merkwürdige Leute in dieser literarischen Sackgasse beisammen, auffällig viele Rezitatoren, wie Karl Hugo, Emil Palleske, Leopold Langenschwarz, die von Rötscher mit großem Lob eingeführte Elise Schmidt („Judas Ischariot" 1849) und Albert Dulk (1819—84), Freidenker, Sozialist, Weltbummler, Verfasser eines ungeheuern Gegenwartsdramas „Orla" (1844), eines „Simson" (1859), eines „Jesus" (1865). In persönlichen Beziehungen zu Hebbel standen der Schauspieler und Journalist Arnold Schloenbach und der österreichische Geistliche Wilhelm Gärtner („Simson" 1849, „Markgraf Rüdiger" 1876), in ideellen die Braunschweiger Freunde Robert Griepenkerl (1810—68) und Hans Graf Veltheim (1818—54), jener in der Theorie des Historiendramas, dieser in der des Schuldbegriffs beiläufig auf dem Standpunkt Hebbels, wiewohl sie in der dichterischen Praxis andere Wege gingen, Griepenkerl („Maximilian Robespierre" 1851, „Die Girondisten" 52) etwa die Büchners, der Graf, den die gleichzeitige Kritik wiederholt mit dem Ditmarschen, die späterer Zeit mit Gobineau zusammenstellte, die des epischen Dramas (vgl. S. 586 f., in seinen „Dramatischen Zeitgemälden" 1850); auch der zweideutige Halbtscheche Franz Hedrich („Kain" 1851), der hochkonservative Württemberger Adolf Widmann („Don Juan de Maranna" 1858) sind diesen Kraftdramatikern der Jahrhundertmitte, die noch nicht genügend erforscht sind, beizuzählen. Bühnenfremd fast alle, fast alle als Menschen interessanter denn als Dichter, sind sie heute durch die Bank vergessen, selbst Dulk, Griepenkerl, Veltheim. Hebbel selbst, von dessen Tod uns freilich schon zwei Menschenalter trennen, ist sehr schnell historisch geworden. In jener Sackgasse steht er selbst, vielmehr: seine Riesengestalt verstellt den Ausgang. Seine Tradition ist erst für die Schöpfungen der Moderne lebendig geworden, und in den üblichen Säkularlärm hat sich 1913 wirklicher Anteil gemischt; auch die aufgeregte Opposition eines Schlaf oder Eulenberg zeugt für das Leben des Toten.

Besondere Ungunst erfuhr bei der Mit- und erst recht bei der Nachwelt eine monumentale, ganz isolierte Schöpfung jenes silbernen Zeitalters, in deren Parabase „die still bewußte Größe von Friedrich Hebbels stillem Dichtergeist" gefeiert wird, Wilhelm Jordans (1819—1904) „Demiurgos", der sich insofern mit Recht Mysterium benennt, als er, gleich manchem Passions- und Fronleichnamsspiel des Mittelalters, in einem Weltanschauungs- und Weltrechtfertigungspoem pathetisch und komisch den ganzen Kreis der Schöpfung ausschreitet; die Form freilich — abwechselnd episch, lyrisch, lehrhaft und äußerlich a potiori dramatisch — steht der des Mittelalters meilenfern und bleibt, trotz mancher Verpflichtung an das romantische Großdrama und an Lenaus „Faust" (1836) in allem Wesentlichen, gerade in der bunten Fülle ihrer Möglichkeiten, Eigentum des eigenwilligen und selbstbewußten Poeten. Mit der Bühne hat der Dreibänder (1852—54) so wenig zu schaffen, daß Jordan, nachmals weltberühmter Rhapsode seiner Nibelunge, in einer scherzhaften „Gebrauchsanweisung" den Demiurgos ausdrücklich als Buchdrama bezeichnet, indem er empfiehlt, ihn holden Frau'n zu jener trauten Stunde vorzulesen, „in der der Kessel zirpt und Chinas Nektar braut"; allein er hat sich das Niveau der um den Tisch versammelten Familie oder Gesellschaft offenbar in zu hoher Ebene gedacht, denn das Werk, das für die Zeitgenossen des tollen Jahrs den heute verlorenen Vorzug der Aktualität besaß, das sich doch seit dem Erscheinen der „Sigfridsage" (1868) mindestens biographischem Interesse empfohlen hätte, ist über die erste Auflage nicht hinausgekommen: ein im Verhältnis schon zu seinem architektonischen Verdienst, zu seinem Reichtum, seiner Tiefe, zur Gewalt nicht weniger Abschnitte wahrlich unverdienter Mißerfolg, den die fremdartigen gnostischen (vgl. S. 582) Elemente der Dichtung, die konservative Einstellung eines noch kurz vorher Äußerstlinken, sein nach 1849 die Geschlagenen geradezu provozierender „verruchter Optimismus" (Schopenhauer), vor allem der große Umfang, die anscheinende Formlosigkeit und die den Dichter selbst zum Kommentar zwingenden Dunkelheiten des Mysteriums verantworten müssen. Den faustischen Rahmen einer Wette oder eines Vertrags zwischen dem durch seinen Namen genügend bezeichneten Agathodämon und Luzifer füllt ein ungeheures Weltbild von Hiob und Prometheus und Christus bis zum Frankfurter Parlament und zur ersten deutschen Republik, einschließlich Goethes (als Doktor Marianus!) und Humboldts und Ruges und Max Stirners und hundert andrer Zeitgenossen, großer und kleiner, und der Deszendenzlehre und des Sozialismus, den ein aristophanisches Nirgendheim ad absurdum führen soll: eine richtige Theo- oder eigentliche Diabolodizee, denn nicht Agathodämon, sondern Luzifer-Demiurgos ist zuletzt der Gewinner; sein Widerpart, der in Menschengestalt das Leben in Höhen und

Tiefen gelebt hat, bekennt, die Erde mit all ihrem Übel sei wie sie nicht anders sein könne, wie sie sein müsse; versöhnt entschweben die Dämonen, um am jüngsten Tage vom Gottessohn zum Vaterthron geleitet zu werden. Gewiß, eine Geschichte des deutschen Dramas darf den „Demiurgos“ nur mit gewissen Vorbehalten nennen, keineswegs aber an einer Dichtung achtlos vorübergehn, die in dem kaum abzuweisenden, ja von ihr selbst gesuchten Vergleich mit Goethes Zentralwerk nicht minder ehrenvoll besteht als Immermanns Merlin und deren Riesenmaß hoch über das Unterholz der Jungdeutschen und der Epigonen ragt, hoch auch über Jordans eigentliche, bis in die Achtzigerjahre reichenden Dramen, unter denen sich immerhin ein lange beliebtes Verslustspiel „Durchs Ohr“ (aufgef. Mannh. 1865) und ein neben Heyses „Sabinerinnen“ preisgekröntes Trauerspiel „Die Witwe des Agis“ (München 1858) befinden.

Noch weniger als Hebbel, Ludwig, Jordan ist Richard **Wagner** (1813—83) in jenem Zeitalter zu poetischer Geltung gelangt, dem sein Name für den geschichtlichen Rückblick stärksten Glanz verleiht, in jenen zwei Jahrzehnten zwischen der Uraufführung des „Rienzi“ und dem Erstdruck des Meistersingerlustspiels. So wenig der Unduldsame von Hebbel und Jordan wissen wollte, so wenig jeder dieser beiden von ihm, so deutlich alle drei sich nicht nur gegen die Zeitgenossen, sondern auch gegeneinander isolieren, sie haben dennoch außer den für Gleichaltrige selbstverständlichen allgemein-kulturellen Voraussetzungen, außer dem besonders auffälligen Zusammentreffen bei den Nibelungen noch Wesentlicheres gemein: Kunstbegeisterung und Kunstverstand in hoher Potenz, gewaltigen Willen und unzerbrechliche Kraft; alle drei erscheinen dem Gedächtnis wie der Phantasie in der Stellung des Kämpfers und Siegers. Besonders nahe rücken Jordan und Wagner zusammen, wenn man ihre politische, ihre religiöse Entwicklung und Wandlung von links nach rechts erwägt, ihr leidenschaftliches Volksgefühl, ihr Bestreben, durch eine gegenwartsfremde, philosophisch vertiefte, eigentlich höchst exklusive Kunst auf die Nation in weitestem Sinn erziehlich zu wirken, zuletzt ihre endgültige Stellung als die großen Dichter des neuen Reichs, jeder auf einem Gebiet, das fernab von den literarischen Heerstraßen lag: der Ostpreuße als fahrender Sänger eines mächtigen Versepos, der Obersachse als Operndichter.

Auch hier (vgl. S. 559) muß sich unsere Darstellung musikgeschichtlicher Betrachtungen entschlagen, muß darauf verzichten, in Wagner den genialen Vollender einer während der langen internationalen Geschichte der Oper sich vorbereitenden, besonders deutlich bei Gluck einsetzenden Reform der Gattung zu zeichnen. Hier kommt es nur auf den Dramatiker an, sofern und wenn er sich überhaupt vom Musiker trennen läßt. Auch ihn verbinden in seinen Anfängen

gar manche Fäden mit der Denk- und Dichtweise, auch mit den Stoffen der Jungdeutschen, überdies war die sog. „große Oper", an welche sein „Rienzi" (Dresden 20. X. 1842) sich unmittelbar anschloß und die der „Fliegende Holländer" (das. 2. I. 43) rasch überwand, literarisch genommen ein direkter Abkömmling des drame romantique, dem (vgl. S. 615) das jungdeutsche Tendenzstück viel verdankt; sie gipfelte während der für Wagner entscheidenden Zeit in den Werken von Michael Beers (vgl. S. 608) Bruder Meyerbeer, zu denen häufig Scribe, Hans Dampf in allen Gassen, die Libretti lieferte. Stärker aber als die jungdeutsche Tradition, als die fremde der großen Oper erwies sich die heimische Überlieferung von Weber, Lortzing und Marschner (vgl. S. 560) her, die deutsche Romantik, welche für Form und Stoffwahl seiner Dramen seit „Tannhäuser" (Dresden 19. X. 1845) und „Lohengrin" (geschr. 1845, aufgef. Weimar 28. VIII. 50) maßgebend bleibt, die Romantik, deren Ästhetik wieder und wieder, am deutlichsten in Wagners Geburtsjahr durch Hoffmann, jenes Musikdrama gefordert und geweissagt hatte, das nun Wagner verwirklichte, indem er den bisherigen „Zweck des Ausdrucks", die Musik zum Mittel, das bisherige Mittel des Ausdrucks, das Drama, zum Zweck machte und sich — das Zitat ist freilich abgegriffen, aber unvermeidlich — wohlweislich nur so weit mit Musik einlassen wollte, „als ich in ihr dichterische Absichten zu verwirklichen hoffen darf". Lortzing war sein eigener Textdichter gewesen, Wagner wurde sein eigner Komponist. Schnell entwächst das Musikdrama dem hergebrachten starren und gedankenlosen Schema des Libretto. Schon 1852, also noch vor der Tetralogie, rühmt Hettner, nichts weniger als ein blinder Anhänger der Wagnerschen Kunstlehre: „Jetzt ist der Text nicht mehr bloß Text, er ist in Wahrheit ein dramatisches Gedicht, welches solche dramatische Leidenschaften und Charaktere darstellt, deren höchster Ausdruck nur in der Musik gefunden werden kann"; wer hätte solche Werte von den Texten für Weber, Spohr, Kreutzer usw., wer von denen für Rossini, Auber, Meyerbeer zu behaupten gewagt? Ganz folgerichtig treten dann die Dramen, auf denen die Unsterblichkeit des Dichters Wagner beruht, lange vor ihrer Vertonung und Aufführung in selbständiger Buchform an das Tageslicht der Öffentlichkeit, etwa gleichzeitig mit dem Ausklang des jungdeutschen Dramas, mit den beiden Erfolgen Ludwigs, mit Jordans Mysterium, mit Hebbels Reifezeit, finden aber zunächst Aufmerksamkeit und Anerkennung nur einer kleinen Gemeinde, und dennoch sind es diese: „Der Ring des Nibelungen" (gedr. für Freunde 1853, im Buchh. 63, aufgef. „Rheingold" München 22. X. 69, „Die Walküre" das. 26. VI. 70, „Siegfried" und „Götterdämmerung" Bayr. 16. und 17. 1876), „Tristan und Isolde" (gedr. 1857, aufgef. München 10. VI. 65), „Die Meistersinger von Nürnberg" (gedr. 62,

aufgef. das. 21. VI. 68). Der leicht nachweisbaren Zusammenhänge mit Immermann, Hoffmann, Deinhardstein, den Hohenstaufendichtern und vor allem mit Fouqué (Stabreim!) bedürfen wir gar nicht, um in dieser Trias, ihren bescheideneren Vorläufern und dem „Parsifal“ (gedr. 79, aufgef. Bayr. 26. VII. 1882) eine verklärte Wiedergeburt des romantischen Dramas zu erkennen. Tiecks und Fouqués mondbeglänzte Zaubernacht, wundervolle Märchenwelt steigen in der alten Pracht auf, nicht als ein Arnim-Brentanosches Chaos, sondern von zielbewußtem Formwillen zum geschlossenen Kunstwerk geordnet; das Musikdrama schränkt sich in Theorie und Praxis — so wie Hebbels Tragödie auf die Epochen der Weltgeschichte — auf das ewig Verständliche, rein Menschliche in der „unnachahmlichen, konkreten“ Form uralter (zwar keineswegs bloß deutscher) Mythen und Sagen ein; diesen Stoffen gemäß erschafft sich der Poet, aus verschütteten Quellen schöpfend oder selbstherrlich, an Stelle der abgegriffenen Phrasen und Reime des Libretto eine eigene Sprache, eine eigene Metrik — sicheres Kennzeichen der Größe; überall schwingt die von der Romantik fürs Drama entdeckte Natur mit, verkörpert sich in Elementargeistern, gibt den menschlichen und übermenschlichen Konflikten weitesten, tiefsten, gleichsam kosmischen Hintergrund; fast all diese deutschen, nordischen, keltischen Helden stehn echtromantisch unter höhern Gewalten, unter Verhängnissen, Zauberkünsten, Weissagungen, kurz unter dem Schicksal; Blutschande und feindliche Brüder mahnen an die Müllner-Gruppe, selten mangelt das fatale Requisit, selten das Wunder. Aber dieser romantischen Welt verleiht Wagners groß- und eigenartige Weltanschauung, was im Drama der Jahrhundertmitte nur bei Hebbel und Jordan zu finden: philosophische Tiefe, metaphysischen Fernblick; von Drama zu Drama wandeln sich die sittlichen und künstlerischen Ideen, mit denen der Meister mittelalterliche Sagen, mit denen er die Handlung seines Nürnberger Lustspiels erfüllt, sie wandeln sich leise und bleiben doch, wie Hebbels Begriffe von Tragik und Schuld, gewissermaßen immer dieselben, ob sie nun grade von der Philosophie Feuerbachs oder Schopenhauers, vom Buddhismus oder vom asketischen Christentum, dessen Kultus vom Tannhäuser bis zum Parsifal reicht, beleuchtet werden. Zumal die Idee der Erlösung kehrt immer wieder: der Erlösung von Schuld und Schicksal, vom Leben schlechthin, mit dem, ähnlich wie bei Hebbel, Schicksal oder Schuld schon a priori gegeben sind, Erlösung durch aufopfernde Liebe eines, vielmehr einer andern, durch Weltflucht und christliche Askese, durch Verneinung des Willens zum Leben oder, ganz Wernerisch, durch das Wunder göttlicher Gnade. So enden der Holländer, Tannhäuser, Wotan und Brünnhilde, Isolde und Kundry, während die mannhafte Resignation Hans Sachsens solcher Erlösung freilich nicht bedarf; über-

haupt fügen sich die lebenbejahenden, humorvollen „Meistersinger" auf den ersten Blick nicht leicht in die heroisch-mythische Reihe ein, mit der sie doch, gleichsam unterirdisch, hundertfach verbunden sind, zeigen vielmehr ihren Schöpfer als kühnen Pfadfinder auch auf dem Boden des Lustspiels.

In ihm findet die Jahrhundertmitte, was die lebendige Romantik an Kleist, der Vormärz ebenso unwissentlich an Grillparzer besessen hatte: den Theatraliker großen Stils, unter dessen Midas-Händen jeder Stoff sich in dramatisches Gold wandelt. Da vereinfachen sich wie durch Magie die verwickelten Voraussetzungen, die weitschichtigen Begebenheiten, das wimmelnde Personal der altnordischen Saga, des mittelhochdeutschen Ritterepos, ja selbst des Neuen Testaments („Jesus von Nazareth", Entwurf 1848); da fließt von selbst Gleichartiges zusammen, Heterogenes auseinander, tritt Wesentliches hervor, Beiläufiges zurück, da gliedert sich der durchgeistigte Stoff in wenige, meist drei Akte mit gewaltigen Abschlüssen, da setzt eine gleich der des Volkes mythenbildende Phantasie über Lücken, Widersprüche, Unzulänglichkeiten der Überlieferung hinweg — man vergleiche die Tetralogie mit den Trilogien Fouqués und Hebbels, Wagners mit Stuckens Tristan oder, um tiefer hinabzusteigen, seinen „Sängerkrieg" mit dem Fouqués, seinen „Rienzi" mit Mosen, sein Hans Sachs-Lustspiel mit Deinhardstein. Wenn sich nun aber solcher Meisterschaft des Bühnendichters die eines der größten Komponisten beigesellt, wenn die Musik — und welch eine Musik — das Werk des Poeten unausgesetzt vertieft, verstärkt, erläutert, durchflutet, wenn an das szenische Bild beispiellos verwegene und doch zuletzt immer erfüllbare Forderungen gestellt werden, wenn Wagner ein ganz neues Geschlecht singender Schauspieler aus dem Boden stampft, wenn, wieder echt romantisch, auf Wagners Feldherrnwink überhaupt alle Künste vereint sich in den Dienst des Gesamtkunstwerks stellen — dann sind einige Gründe für die ungeheuern Wirkungen genannt, die von Wagners Meisterwerken, sobald sie einmal von der Bühne herab wirken konnten (zuerst Tristan 1865), bis zum heutigen Tag und weit über die Grenzen des Sprachgebiets, des Weltteils ausgingen und ausgehn. Hinter diesen Wirkungen bleibt der eigentlich literarische Erfolg, der der Dichtungen an sich, zunächst beschämend weit zurück; noch lange nach Bayreuth (vgl. S. 648) und Wagners Tod haben ihn Literaturkritik und -geschichte gleichmäßig ungerecht behandelt, ihm die gebührende historische Stellung erst gegen Ende des vorigen Jahrhunderts eingeräumt, und so bleibt auch der in seinen Dichtungen aufgehäufte Hort für ihre Zeitgenossen und die nächste Generation, von ganz episodischen Werken wie der „Gunlöd" (geschr. 1866 f.) des Dichterkomponisten Peter Cornelius abgesehn, totes Kapital; erst innerhalb der eigentlichen Moderne treten vereinzelte Erben auf.

Verfall

Zu Ende der vierten und während der ganzen fünften Dekade des Jahrhunderts in der öffentlichen Meinung, auf Stadt- und selbst auf Hofbühnen durch die Jungdeutschen zurückgedrängt, kommt das Jambendrama Schillerischen Zuschnitts und Tonfalls (vgl. S. 562 ff.), sobald sich die Sintflut der Revolution einigermaßen verlaufen und das jungdeutsche Prestige seinen Höhepunkt überschritten hat, allenthalben wieder zum Vorschein und genießt nun, von der Sonne höfischer Gunst beleuchtet und erwärmt, noch eines ausgiebigen Nachsommers, dem erst die Stürme des Naturalismus ein Ziel setzen. Eine weite und breite Literatur, diese epigonische, von den Anfängen Geibels bis zu den Ausklängen Wildenbruchs und Wilbrandts, siebzig Jahre umspannend, heute größtenteils und mit Recht vergessen, selbst von der Literaturgeschichte. In München finden diese Spätklassizisten einen fürstlichen Mäzen und so etwas wie eine Organisation, eine Schule, während die Hofbühne ihren Dramen gastlich offen steht; in der Folge bildet sich fast um jedes große Residenztheater solch ein Epigonenkreis und ihre letzten und wichtigsten Stützpunkte findet die Gattung an den dynastischen Theatern Wiens und Berlins. So völlig gegenwartsfremde Geschichtklitterungen, solche Gleichgültigkeit beim dramatischen Schablonieren beliebiger Vergangenheiten wie bei den Epigonen des Vor- ist nun allerdings im Nachmärz, nach den Erlebnissen und Enttäuschungen der Revolution nicht zu erwarten, bei den eigentlichen Führern auch nicht zu finden, aber die jungdeutsche Tendenz um jeden Preis, als Universalmittel und Selbstzweck, wird von den Klassizisten nicht minder scharf abgelehnt als von den Isolierten; die politische Grundstimmung ihrer Dramen ist gemäßigt konservativ oder — was auf dasselbe hinausläuft — gemäßigt liberal, vor der Reichsgründung je nach Herkunft und Verpflichtung des Dichters groß- oder kleindeutsch, hernach reichstreu, jedem Partikularismus abgeneigt, während des Kulturkampfs nicht selten in der romfeindlichen Haltung weiland Raupachs (vgl. S. 566), während der wilhelminischen Ära häufig ein poetischer Widerhall kaiserlicher Neigungen und Abneigungen — kurz ein letzten Endes höfisches Drama, das denn auch zwei Hohenzollern, Prinz Georg von Preußen und Wildenbruch, den Enkel Louis Ferdinands, unter seinen Dichtern aufweist und in der barocken Hofpoesie (vgl. S. 252 ff.) eine freilich kaum erwünschte Parallele findet. Natürlich können sich die Epigonen der überstarken jungdeutschen Einflüsse auf dem Gebiet der Historie und des historischen Lustspiels nicht völlig erwehren, und Leute wie Dingelstedt, Bodenstedt, Gottschall, Freytag („Die Fabier" gedr. 1859, aufgef. Berlin 61)

stehen auf Interferenzpunkten der beiden Wellenbewegungen, aber des Trennenden ist doch, ganz abgesehn von der politischen Einstellung, unendlich viel mehr als des Verbindenden. Das von den Jungdeutschen erneute Gegenwarts- oder „soziale" Drama gerät abermals ins Hintertreffen, aus dem es erst die Lindau und Genossen wieder hervorholen werden, umgekehrt kommt das von der Romantik verworfene, durch Gastspiele der Rachel und Ristori neu empfohlene klassische Altertum, das von Immermann, Hebbel, den Jungdeutschen abgelehnte Mittelalter einschließlich der Hohenstaufen (sicherlich auch dank der gleichzeitigen Glanzzeit unserer Geschichtschreibung) zu neuen Ehren, und überhaupt suchen und finden die Münchner und Gleichgerichtete fast immer die Bedingungen der hohen Tragödie, ganz wie Gottsched, nur bei den oberen Zehntausend der Vergangenheit erfüllt, während ihnen das Leben der Zeitgenossen fast nur Stoff zum Salon- oder Philisterlustspiel nach Art der Bauernfeld und Benedix bietet. „Duplikate" urteilt Hebbel „sind vom Überfluß und passen nicht in den Haushalt der Literatur", dann aber passen neun Zehntel des Epigonendramas nicht hieher, handelt es sich doch fast immer wieder um ein jambisiertes Stück Geschichte aus aller Herren Ländern, wenn tunlich mit einem Ausblick ex eventu und, auch wenn untunlich, mit einem der Staatshandlung gewaltsam aufgepfropften Liebesverhältnis. Mit den lapidaren Stilen Hebbels und Wagners haben die Epigonen nichts gemein; wenn sie gelegentlich etwa in Geibels „Brunhild", in Meyrs „Herzog Albrecht", in Weilens „Tristan" stofflich mit jenen Großen zusammentreffen, erhält der Vergleichende sofort den richtigen Maßstab für sie. Die zeitgenössische Kritik urteilte freilich anders; zumal in der Reaktionszeit erschien der Ausschluß alles Häßlichen und Widerwärtigen die ideale Denk- und Handlungsweise der Dichter und ihrer Helden, die konventionell-geschlossene Form, der schillernde Vers, überhaupt das hohe Bildungsniveau, die Salon- und Hoffähigkeit dieser Beruhigungsliteratur hoch erwünscht und „Brunhild" sicherlich der Tri- wie der Tetralogie bei weitem vorzuziehn.

Jedenfalls gebührt ihrem Dichter Emanuel Geibel (1815—84) das chronologische Verdienst, durch jenen westgotischen „König Roderich" (gedr. 1844, aufgef. Weimar 46) mitten unter jungdeutscher Herrschaft die Tradition des spätklassischen Dramas eröffnet zu haben, und die in Trimetern entworfene, in Blankversen ausgeführte „Brunhild" (gedr. 1855, aufgef. München 61) hat das Problem oder mindestens eins der Probleme jedes Nibelungen-Dramas, nämlich: die überlieferten Heldengestalten modernem Bewußtsein psychologisch nahe zu bringen, ohne ihre „ursprüngliche, starre Größe" zu beeinträchtigen, zwar nicht gelöst, doch richtig erkannt und die Auswirkung von Hebbels Drama,

das drei Monate nach Geibels Uraufführung erschien, nicht unwesentlich geschädigt. Dennoch ist sie, ist die mit dem Schillerpreis gekrönte „Sophonisbe" (aufgef. Schwerin 1867, gedr. 68) verschollen. Nicht minder das ganze dramatische Lebenswerk von Geibels Thronfolger Paul Heyse (1830—1914), einige siebzig (!) Dramen zwischen 1850 und 1906, aus Altertum, Mittelalter, Neuzeit, auch Gegenwart schöpfend, darunter, als Spezialität des Meisters der Novelle, nicht wenige tragische Einakter, ferner ein Preisstück „Die Sabinerinnen" (aufgef. München 1858), dann, verhältnismäßig erfolgreich und langlebig, der pommerische Bankbanus „Hans Lange" (Berlin 1864); wiederholt hat Heyse Entwürfe Schillers (Elfride, Königsmarck) selbständig ausgeführt, mehr als einmal nach jungdeutschem Muster biblische Stoffe erneut, auch nach Jordans Vorgang die schwere Form des Mysteriums gehandhabt, immer vornehm, liebenswürdig, immer zur Schönheitslinie strebend, niemals ganz sein eigener Herr. Neben Geibel und ihm erscheinen die andern „Münchner" Dramatiker, ob nun der eigentlichen Schule und den königlichen Symposien näher oder ferner stehend, wie Schatten und ihre Dramen noch weniger persönlich betont, noch leichter zwischen den Autoren zu verwechseln als die der Jungdeutschen: Julius Grosse, zeitweilig Dramaturg des Münchner Hoftheaters, der von Glück sagen konnte, daß seine Versifizierung von Hebbels „Judith" nach dessen Tod erschien; Melchior Meyr, mit „Herzog Albrecht" (Berlin Schauspielh. 1852) der „Agnes" Hebbels zuvorkommend; der hochkatholische Oskar v. Redwitz; Friedrich Bodenstedt, der wie Kotzebue und Raupach auf dem Umweg über Rußland in die deutsche Literatur gelangte und zeitweilig (1867—69) die Meininger Hofbühne leitete. Alle diese treten dramatisch noch in den Fünfzigerjahren hervor, während der nächsten Jahrzehnte dann, immer noch in einem gewissen Zusammenhang mit dem Geibelschen Kreis, die Lyriker Martin Greif (an dem allein sich der Begriff des Epigonendramas ausreichend studieren läßt), Hermann Lingg und Graf Schack, dessen „Pisaner" (1872) sich im Stoff mit Gerstenbergs „Ugolino" berühren und der gleich Heyse sich an faustische Mysterien wagt, die Romanschriftsteller Wilhelm Walloth und Felix Dahn (1834—1912), dieser dadurch merkwürdig, daß seine ersten Werke ihre Erfolge nicht sowohl den altgermanischen oder altdeutschen Stoffen als modern-unitarischen und kulturkämpferischen Tendenzen und leidenschaftlichem Nationalgefühl verdanken; als zweiter Sänger König Roderichs (Königsberg 1875), als Fortsetzer der „Brunhild" („Markgraf Rüdeger von Bechelaren" das. 1875) stellt er das Bindeglied zwischen Geibel und Wildenbruch vor.

Auch was sich von Dramatikern in den verschiedenen Reaktions- und Konstitutionsperioden Österreichs um das Burgtheater gruppierte, fließt, schon aus

mäßiger Ferne betrachtet, in einen allgemeinen, nicht sonderlich interessanten Typus zusammen, der bald an Schiller, bald an Grillparzer, zumeist an Münch erinnert, so selbständig immer die dramatischen Hoflieferanten Otto Prechtler und Josef v. Weilen, der unglückliche Schillerpreisträger Franz Nissel (1831 bis 93), Ferdinand v. Saar, zuletzt der Oberösterreicher Franz Keim, der Goethes Faust durch „Mephistopheles in Rom" (1894) fortsetzte, auch Dahns eigenstes Gebiet betrat, ihren Zeitgenossen und Bewunderern erschienen. Nach mittel- und norddeutschen Bühnen gravitierten Heinrich Kruse, der eine ganze Reihe erprobt jungdeutscher Gegenstände epigonisch neu bearbeitete, Gustav Heinrich v. Putlitz, Theaterleiter in Schwerin und Karlsruhe („Das Testament des Großen Kurfürsten" aufgef. Berlin 1858), Otto Roquette (1824 bis 96) mit einem riesigen Märchendrama „Gevatter Tod" (gedr. 1873) ähnlichen Mysterien Heyses und Schacks vorantretend, Ernst Wichert aus Dahns, Eduard Tempeltey aus Freytags Umgebung; dem Thüringer Albert Lindner (1831—88) brachte 1866 der Schillerpreis so wenig Glück wie elf Jahre später dem Österreicher Nissel; Leben und Schaffen des Malers und Kulturkämpfers Arthur Fitger (1840—1902) reicht tief in die Moderne herein und berührt sich sogar mit ihr.

Und dasselbe gilt von den beiden Norddeutschen, die noch in zwölfter Stunde dem welken Körper des Historiendramas frisches Blut zuführten, von Adolf Wilbrandt (1857—1911) und von Ernst v. Wildenbruch (1845—1909). Jener, durch seinen Lebenslauf erst den Münchner, hernach (1881—87 Burgtheaterleiter) den Wiener Epigonen beigesellt, begann 1868 mit anmutigen Lustspielen in Freytags, Bauernfelds, der neuen Franzosen Weise, malte dann in effektreichen Dramen mit brennenden Makartschen Farben das von Halm entdeckte verfallende Rom und, wie Dahn und Wildenbruch, germanische und deutsche Vorzeit („Kriemhild" aufgef. Wiesb. 1879, Schillerpreis 78; „Siegfried der Cherusker" New-York 1911 u. a. m.), schrieb das erträglichste unter den wenigen bürgerlichen Trauerspielen seiner Schule („Die Tochter des Herrn Fabricius" München 1879) und in dem von der Moderne sichtlich beeinflußten, an die Geheimnisse des Daseins rührenden „Meister von Palmyra" (das. 1889) ein Werk, das alle, ausnahmslos alle Epigonendramen, auch Wilbrandts eigene, kaum übersehbare Schöpfungen tief unter sich läßt. Aus ähnlichen Voraussetzungen heraus, ästhetisch und politisch ähnlich eingestellt, nicht minder theatralisch begabt und mit gleicher Leichtigkeit schaffend, zeigt der von den Meiningern („Die Karolinger" aufgef. 1881 Meiningen) entdeckte Hohenzollernsproß Wildenbruch im Gegensatz zu Wilbrandt ausgesprochen männliche Züge, pflegt vornehmlich das heroische, deutschnationale, preußisch-patriotische Trauer- und Schauspiel, steht zeitweilig als Dichter des Neuen Reichs und

Hofpoet seiner Dynastie (sein Nachfolger wurde der Rheinländer Josef Lauff), als märkischer Schiller im Vordergrund und Mittelpunkt der literarischen Literatur — nicht ohne Widerspruch des aufstrebenden neuen Geschlechts, schenkt der Dichtung im „deutschen Vers“ des „Generalfeldobersten“ (gedr. 1889, aufgef. Weimar 1901) und des „Neuen Herrn“ (aufgef. Berlin Schauspielh. 1891) sogar ein neues Metrum, verschafft mit dem gewichtigen Doppeldrama „Heinrich und Heinrichs Geschlechts“ (das. 1896) dem Epigonismus einen würdevollen Abgang.

Wildenbruchs und Wilbrandts Gestalt ändern an dem Gesamtbild der Gattung, wie es oben entworfen wurde, durchaus nichts, lassen es nur noch schärfer hervortreten, bekunden nur noch deutlicher Verarmen und Verdorren der deutschen Tragödie im Vierteljahrhundert zwischen dem Verstummen Ludwigs, Hebbels, Wagners und dem ersten Aufschrei des Naturalismus. Die diesen Zeitraum trotz Sedan und Versailles, trotz der lang und heiß ersehnten staatlichen Einigung eines Großteils deutscher Nation kennzeichnende Verflachung und Entartung der Literatur trat auf keinem andern Gebiete so augenfällig zutage wie auf dem des Dramas. Es schien durch die das Reich gestaltenden und umgestaltenden Ereignisse weder etwas zu gewinnen noch überhaupt von ihnen berührt zu sein: kaum daß der Kulturkampf ein wenig Leben in das Epigonenstück brachte; Wildenbruchs charakteristische Werke aber fielen zeitlich schon in die Bannmeile der Moderne und waren überdies, wenige Ausnahmen abgerechnet, an die preußische Scholle gebunden. Zunächst und noch geraume Zeit blieb das nach großen Analogien der Welt- und Literaturgeschichte erwartete nationale Drama gänzlich aus; die Lücken des von Epigonen, jungdeutschen Nachzüglern, diesen oder jenen klassischen Dramen und vom Lustspiel bekannter Tradition notdürftig besetzten Spielplans füllte eine zwar schon vor dem Krieg ein- und hierauf ein paar Jahre schandenhalber aussetzende, dann aber erst recht aufblühende Einfuhr aus Frankreich und bald auch eine beschämend minderwertige Nachahmung jener fremden Literatur — genau wie nach den Befreiungskriegen. Diesmal handelte sich's in erster Linie um das sog. Sittenstück (comédie de mœurs), gradlinige Fortsetzung, zeitgemäße Umwandlung der für den Vormärz so wichtigen Lust- und Schauspiele Scribes und seiner Schule. Schon dieser alte Puppenspieler hatte sich nicht immer mit reiner Situations- und Charakterkomik, mit dem kunstreichen Lösen gordischer Knoten begnügt, sondern von seinem gut bürgerlichen Standpunkt aus Kritik an gesellschaftlichen Mißständen geübt, allerdings gewisse konventionelle Grenzen nur selten verletzt. Eben diese Schranken nun wurden, nicht ohne Einfluß des drame romantique, durch kühne Neuerer im zweiten Kaiserreich und in der dritten

Republik durchbrochen, man verlegte die Handlung mit Vorliebe in die müßige Pariser Lebe- und die sie ergänzende Halbwelt (das Wort kam durch ein Stück des jüngern Dumas 1855 in Umlauf) und stellte neben sozialen Fragen insbesondere geschlechtliche Probleme, namentlich Ehe und den bisher vom Gegenwartsdrama gewöhnlich gemiedenen Ehebruch zu ernsthafter dramatischer Diskussion; überhaupt sollte das Laster nun nicht mehr totgeschwiegen, sondern verstanden und daher verziehen werden, während die größere Hälfte aller Schuld der unglückseligen Gesellschaft zufiel. Ein lehrhafter, moralisierender, tendenziöser Zug eignet insbesondere den Schöpfern des Sittenstücks, dem Dichter des dritten Standes Émile Augier (1820—89) und dem Frauenrechtler Alexandre Dumas d. J. (1824—95), die denn auch von ihrem Lebenswerk als von einem théâtre utile oder militant zu reden wissen. Manches haben sie mit den Jungdeutschen gemein, Dumas z. B. mit Gutzkow, Augier mit Laube, voraus aber die von Scribe überlieferte, durch sie vervollkommnete Technik, das dramatische Kunsthandwerk: meisterhafte Exposition; sichere und spannende Führung der Geschehnisse, sei es zur Katastrophe, sei es zur Versöhnung der Gegensätze; flüssiges Gespräch; scharfe Ausprägung des Problems (pièce à thèse); die Feuerprobe des Duells, die Tränen- oder Wasserprobe der Eltern und Kindesliebe; den außerhalb des eigentlichen Konflikts stehenden erfahrenen Weltmann, den raisonneur, den Théodore Barrière (1823—77) erfunden haben wollte; die in den vorletzten oder letzten Akt verlegte große Peripetie (scène à faire), wo die gegnerischen Kräfte aneinander prallen und die These verkündet wird; im Mittelpunkt steht eine eigenartige, in der Regel weibliche Gestalt mit ganz besonderer Vorgeschichte, in ganz ungewöhnlicher Lage und benennt das Stück; ist die Handlung gut ersonnen, gibt sie günstigen Spielraum für eine Kameliendame, ein Marmormädchen, für Francillon oder Cyprienne oder Denise, so mag das übrige Personal von einem Stück ins andere wandern, wie die Lebewelt selbst von Salon zu Salon. Vornehmlich durch die genannten Drei, dann die Meister anmutigen Lustspiels Feuillet und Pailleron und durch den Alleskönner Victorien Sardou (1831—1908), einen Techniker ohnegleichen, stellt das Sittenstück, alles in allem genommen, eine schwerwiegende literarische Leistung dar, sein elektrisches Feld war so groß wie die Kulturwelt, sein Aufbau durch ein Halbjahrhundert nicht minder kanonisch als ehedem der der tragédie classique, und ohne seine Gesellschaftskritik ist die freilich unendlich kühnere Björnsons, Ibsens, Tolstojs undenkbar. Und nicht minder stark und weit umher, wenngleich in tieferen Schichten wirkt zur selben Zeit die sog. Boulevard-Posse, eine Kreuzung zwischen dem alten Vaudeville (vgl. S. 595) und dem Sittenstück; aus ihrem Typus, wie er sich insbesondere durch den erfindungsreichen „Großmeister des Lachens“ Eugène Labiche (1815

bis 88), durch Henri Meilhac, Alfred Hennequin u. a. festlegt, verschwinden allmählich die musikalischen, die lyrischen Elemente, welche die gleichzeitig aufblühende Operette übernimmt, und auch hier werden die Grenzen des Darstellbaren weit vorgeschoben; sonst bleibt alles beim alten: tolle Verwicklungen und Verwechslungen, übermütige Lustigkeit, möglichste Aktualität, das den Franzosen eigene Bühnengeschick.

Diese beiden Gattungen nun, die vornehme und die triviale mit ihren Zwischengliedern, machten sich während der Verfallszeit in Übersetzungen auf den deutschen Bühnen ebenso breit wie weiland Destouches und Marivaux, Pixérécourt und Scribe; der Schule Augier-Dumas insbesondere war Laube an seinen Wiener und Leipziger Bühnen ein unermüdlicher Schrittmacher. Als nach dem Kriege diese Einfuhr, mindestens im neuen Reich, zunächst stockte, benützten heimische Schriftsteller die Konjunktur, um das fremde Sittenstück, das ohnehin wie in Frankreich auch hier mit Zensur und konservativer Kritik heftig zu kämpfen hatte, durch ein deutsches vollends zu verdrängen: zuvorderst der Journalist Paul Lindau (1839—1919), der den Pariser Betrieb an Ort und Stelle studiert und sich als Übersetzer dem Theater nützlich gemacht hatte. Die gewagte Handlung seines Erstlings „Marion" (1869) ließ er noch in Frankreich spielen wie Lessing sein erstes bürgerliches Trauerspiel in England, das zweite („Maria und Magdalena" aufgef. Wien Stadtth. 1872) und die Menge späterer Schau- und Lustspiele standen auf angeblich deutschem Boden; doch statt der in Frankreich wurzelnden Dichtung eine technisch gleich vollkommene, aber bodenständige gegenüberzustellen, hatte Lindau diese deutschen Sittenstücke denen des besonders bewunderten Dumas nur durch Hereinziehung von allerlei Aktualitätchen, durch erzwungenen Weltton, durch sorgfältig kopierte Griffe und Kniffe oberflächlich angeglichen, in allem Künstlerischen blieben diese erfindungsarmen und leblosen Stücke mit ihrer ebenso anspruchsvollen wie flachen Problematik, mit dem unerträglichen Papierdeutsch ihres Dialogs ebenso tief unter ihren Mustern wie der furchtsame Liberalismus, der beständig Pelze waschen wollte, ohne sie naß zu machen, unter dem sittlichen Ernst Augiers, unter der aufrichtigen Überzeugung, dem Agitationseifer der Dumasschen Thesenstücke. So erklären sich Lindaus unleugbare Bühnensiege auf Privat- und Hofbühnen nur aus der erwähnten Konjunktur und einer allerdings meisterhaften Technik des Erfolgs, bei der dem Bühnendichter Lindau der Journalist, der Kritiker, der Redakteur gleichen Namens zu Hilfe kam; als Dramaturg (1895 Meiningen, 1899—1902 Berliner, 1904—1905 Deutsches Theater, 1908—1912 Schauspielh. Berlin) wirkte er erst lange nach der Verfalls-, seiner Glanzzeit. Den Spuren dieses Duodez-Dumas folgten u. a. Hugo Lubliner (pseud. Hugo Bürger), Felix Philippi, Spezialist für widerliche

Schlüsselstücke, und das stärkste Talent der Schule, wenn von einer solchen die Rede sein darf, der deutsche Sardou, Richard Voß (1851—1918), dessen dramatisches Lebenswerk ziemlich gleichzeitig mit dem Lindaus einsetzt, aber späterhin schon deutliche Einwirkungen Ibsens und der Naturalisten aufweist, während Lindau, trotz aller fortschrittlichen Redensarten ein unentwegter Anwalt literarischer Reaktion, sich jeder wirklich epochalen Erscheinung und Richtung entgegenwarf und nur, als sich der Sieg der Moderne zu erklären begann, noch rechtzeitig den Anschluß erwischte. Genau so machte es der deutsche Pailleron oder Labiche Oskar Blumenthal (1852—1917) als Kritiker und Bühnenleiter (1884 Berliner, 88—98 Lessingth.); für sein mit spießbürgerlicher Frivolität, mit Kaffeehaus- und Börsenwitzen, mit den bewährten Typen und Späßen humoristischer Familienblätter, mit einer als Gemüt verkleideten faden Sentimentalität ausgestattetes Warenhaus bedeuteten die literarischen Revolutionen des Naturalismus und des Symbolismus nur vorübergehende Geschäftsstörungen, so daß dem allerdings vortrefflich gemachten Schwank „Im weißen Rößl", über dem sich Labiche und Benedix die Hand reichen, der ziffermäßig größte Theatererfolg des Jahrhundertendes zuteil wurde und sein Autor schnell die oberste Stufe der von Lindau ganz ernstlich angepriesenen Treppe Kritiker-Dichter-Direktor-Rentner erklomm. Überhaupt stellt das Lustspiel der Verfalls- gleich dem der Restaurationszeit ein Gemengsel französischer und deutscher Elemente vor. Die obere Grenze bezeichnen, literarische Ansprüche erheben Epigonen wie Hippolyt August Schaufert („Schach dem König", preisgekr. Burgth. 1867), Wilbrandt, Kruse, Wichert und ihr später Nachfahr Ludwig Fulda, während Gustav Kadelburg, die Brüder Paul und Franz v. Schönthan u. v. a. in die Umgebung Blumenthals gehören, der harmlose Landjunker Gustav v. Moser sich als verspäteter Benedix erweist und der den Weg übers Publikum zum Volk eifrig und ehrlich suchende Adolf L'Arronge (1838—1908, Leiter des Lobe-Th. Breslau 1874—78, des Deutschen Th. 1883—94) die kleine Zahl dauerhafter sog. Volksstücke durch „Mein Leopold" (1873) vermehrt.

An und für sich bietet keiner der hier genannten und nicht genannten französisch orientierten, nach Augiers oder Labiches Muster häufig zuzweit arbeitenden Literaten, deren Gesamtheit neben den vornehmlangweiligen Epigonen die Verfallszeit eben als solche kennzeichnet, Anlaß zur Entrüstung. Seit es ein Theater gibt, haben kunstfremde aber handfertige Schriftsteller für Spannung und Aufregung, haben Komöden, auch wohl minder unterhaltende als Blumenthal und Genossen, für Zerstreuung und Spaß sorgen müssen und dabei ihre Rechnung gefunden; der Deutsche erinnere sich Müllners, Claurens und der Birch-Pfeiffer. Aber nie zuvor hatte sich solche Geschäftsliteratur einer so

unverhältnismäßigen Geltung erfreut, nicht einmal als Müllner orakelte, nie hatte die maßgebende Kritik sich so einhellig auf die Seite des Unoriginellen und Gleichgültigen geschlagen, nie zuvor bewußt oder unbewußt oder gar in Personalunion von Dramatiker und Rezensent die Reklame für rein geschäftliche Unternehmungen besorgt. Und nahezu zwanzig Jahre lasteten jene Literatur und diese Kritik wie ein Alp auf der Nation; und nahezu zwanzig Jahre konnten auf der Bühne, von seltnen Glücksfällen abgesehn, neue poetische Ideen nur in erbittertem Kampf gegen Rückständigkeit und Minderwertigkeit verwirklicht werden, indes Leute, die aus der erhabenen Kunst des Dramatikers ein wie das Bankfach oder die Kleiderkonfektion für jeden findigen „jungen Mann" erlernbares Geschäft gemacht hatten, in literarischen und allgemein geistigen Angelegenheiten das große Wort führten und einzelne von ihnen sich so starke Positionen schufen, daß sie persönlich den literarischen Umsturz der Achtzigerjahre ohne allzu schwere Verluste überdauerten.

Während solchergestalt in der Verfallszeit alle die alten Gattungen, das stilisierte Jamben-, das bürgerliche Gegenwartsdrama, das Gesprächs- und das Situationslustspiel abwelkten, fand nun erst das freilich viel jüngere Lokalstück (s. S. 596 ff.) seinen Nachsommer. Allerdings nicht im Norden, nicht in Berlin, trotz dortigen Massenverbrauchs und -angebots, dem nacheinander das Königstädtische, das Friedrichwilhelmstädtische (1850), das Wallnertheater (1864) und das Zusammenspiel hervorragender komischer Kräfte dienten; dessen bedurfte es aber auch für die sonst unbegreiflichen Erfolge, die David Kalisch (1820—72) seit 1847 mit plumper Ausschrotung französischer und Wiener Schwänke errang; gleich sein Erstling („Hunderttausend Taler" Königst. 23. XII. 1847) erzielte in anderthalb Jahren 86 Aufführungen, eine damals fast unerhörte Ziffer. An dem Nestroyschen Schema, der Bindung von Prosadialog mit Couplets und sonstigem Gesang, wohl auch mit Tanz, an der Verwendung von städtischer Mundart und allerlei Jargons, an der herkömmlichen Raumverteilung wurde nichts geändert; als neue Errungenschaften erschienen die nach damaligen Begriffen verwegenen, nach heutigen überaus harmlosen Anspielungen auf äußere und, soweit erlaubt, auch auf innere Politik und, offenbar als Gegengewicht solcher staatsbürgerlicher Sorgen, die Pflege dessen, wofür damals der Ausdruck „höherer Blödsinn" aufkam. Eine beliebige Posse Kalischs neben eine beliebige Nestroys gestellt: der Bettler und Flottwell! Man mußte wohl in Theatersachen so weltfremd sein wie Gottfried Keller, um in einem Brief an Hettner, den dieser seinem „Modernen Drama" (1852) einverleibte, bei Kalisch und seinesgleichen als spezifisch neues Element „die Verbindung der Musik mit der Dichtung in den Couplets" und überhaupt „be-

deutende Vorboten" einer neuen aristophanischen Komödie zu entdecken, die unfehlbar eintreten müsse, „wenn die Völker frei, wenn geordnete würdige Zustände, wenn wahre Staatsmänner, wenn andere Träger der Bildung vorhanden sind". In Wirklichkeit lebten diese Possen, „Aurora in Oel", „Berlin bei Nacht", „Doktor Peschke" und wie sie alle heißen mögen, einzig und allein von einem ungewöhnlich guten Schauspielerensemble, und es ist kein Wunder, wenn unter den Konkurrenten des „Berliner Possenvaters" nicht wenige Lokalkomiker begegnen, die wie Carl, Nestroy, Raimund sich selbst dankbare Rollen schrieben, so August Weirauch in Berlin, Georg Starke in Hamburg, Gustav Raeder (1810—68) in Dresden, der Verfasser von „Robert und Bertram", „Flick und Flock" u. dgl. m. Natürlich trat das lokale Moment nicht überall gleich stark hervor, außerdem ließen sich diese Possen, selber meist „wo anders her genommen", sehr bequem je nach Bedarf verberlinern, vermünchnern, verhamburgern, kurz wohin immer verpflanzen, und so reicht diese federleichte freizügige Unliteratur oder ihre Tradition noch tief in die Verfallszeit, ja gelegentlich über sie heraus, wiewohl schon zu Ende der Sechzigerjahre die französische und die Wiener Operette sich mit stärkern Reizmitteln auf denselben Bühnen, oft durch dieselben Mimen, an dasselbe Publikum wendeten und dem Lokalstück großen Abbruch taten.

Auch in München läuft, noch aus der Biedermeierzeit her, solch eine Tradition lokalen Lustspiels, deren Parallelismus mit Wien durch die Gestalten und Biographien Karl Carls (vgl. S. 602) und Leopold Feldmanns ersichtlich wird. Wenn jener den Bäuerleschen Staberl und dessen Umwelt von der Donau an die Isar und wieder in die Heimat zurückbrachte, überhaupt die beiden süddeutschen Residenzen theatralisch in Wechselverkehr setzte, begann der Münchner Jude Feldmann (1802—82) als Literat in Bayern und endete als Dramaturg des Theaters an der Wien, eifriger Lieferant der Hof- und Vorstadtbühnen beider Städte auf der Mittellinie etwa zwischen Bauernfeld und Nestroy und nach Bedarf Münchner oder Wiener Lokalfarben anwendend. Er schrieb seit 1835; etwa zwanzig Jahre später setzen die Lustspiele und Volksstücke seines Landsmanns, des Journalisten und Politikers Martin Schleich (1827—83) ein, der die Mundart viel sicherer und häufiger anwendete als Feldmann und für sein Lustspiel „Drei Kandidaten" (aufgef. München Hofth. 1858) pari passu mit so großen Herrn wie Jordan und Heyse einen vom Maximiliansorden ausgeschriebenen Preis erhielt, übrigens als echter und gerechter Altbayer „Fremde" wie Hebbel und Wagner bis aufs Messer bekriegte. Und je deutlicher sich die Physiognomie der Kunst- und Bierstadt ausprägte, desto besser, nicht der Qualität sondern der Menge nach, gedieh das zugehörige Lokalstück. Aber neben die Kleinbürger der heranwachsenden Großstadt, mit denen sich

Feldmann, Schleich und ihresgleichen befaßten, hatte man in München verhältnismäßig sehr früh das oberbayerische Landvolk auf die Bretter der Vorstadt- und sogar der Hofbühne gestellt: hier in anmutigen kleinen Singspielen (1847, 51, 62) des prächtigen Gelehrten und Jägers Franz v. Kobell (1803 bis 82), dort, am Gärtnerplatz, in nicht wenigen, meist ungedruckten rührsamen und effektreichen Bauernstücken, von denen die Franz Prüllers (1805—79), z. B. „Der Toni und sei Burgei" seit den Fünfzigerjahren in Wien (Th. a. d. W.) viel gespielt wurden und noch auf Anzengruber unmittelbar einwirkten; der Dialekt bot ja kein Hindernis, ebensowenig die der nordtirolischen, der salzburgischen, der oberösterreichischen Umwelt nah verwandte der Grenznachbarn. An Kobell und Prüller schloß sich in den Sechzigerjahren einer, der vom Münchner Epigonentum ausgegangen und wie Schleich preisgekrönt und zuletzt bei oberbayrischen Dorfgeschichten nach Art Auerbachs angelangt war: Hermann Schmid (1815—80) wurde an sich selbst zur Birch-Pfeiffer, indem er für das Gärtnerplatztheater eine Anzahl seiner Erzählungen obenhin zu dramatisieren und diesen Volksstücken durch alpinen Hintergrund und ganz alpenfremde Empfindsamkeit, durch mundartlich gefärbte Rede und allerlei volkskundlichen Kleinkram so viel Lebensferne und Lebensnähe zu geben wußte, als man in den Sechziger- und Siebzigerjahren von solchen Dichtungen verlangte. Auch er ein Vorläufer, zuletzt jedoch ein Rivale Anzengrubers, mit einzelnen seiner Lederhosendramen noch heut auf Bauerntheatern ein willkommener Gast und übrigens, mit Anzengruber zusammen, die unmittelbare Voraussetzung für den „Geigenmacher von Mittenwald", den „Herrgottschnitzer von Ammergau" u. ä. von Ludwig Ganghofer (1855—1920), dessen große, auch außerbayrische Erfolge allerdings bloß auf Rechnung des auch in der bildenden Kunst der Achtzigerjahre beliebten Älplerkostüms und des trefflichen Gastspiels reisender Truppen zu setzen sind. In seinen, seiner Mitarbeiter und Nachahmer Händen versimpelte die Gattung, verlog sie sich bald so sehr, daß sie das naturalistische Strafgericht ganz besonders herausforderte und verdiente.

Bloß auf österreichischem Boden führt die Entwicklung des Lokalstücks in der zweiten Jahrhunderthälfte nicht in den Verfall des nach diesem benannten Zeitraums, sondern aufwärts, ja so hoch, daß im Namen Anzengrubers der gewichtigste Protest der Geschichte des deutschen Dramas gegen jene Bezeichnung liegt. An anderer Stelle (S. 600 ff.) ist die lange und breite Entwicklung von den Perinet und Hensler bis zu Nestroy dargestellt worden, und die Gestalt dieses großen Satirikers, seine eigene Entwicklung lassen die Richtung, die das volkstümliche Drama unter der langen Regierung Franz Josefs einschlagen

sollte, nicht verkennen. Seitenstücke zu Kobells mundartlichen Singspielidyllen wie „'s letzti Fensterln“ von Johann Gabriel Seidl oder Alexander Baumanns „Versprechen hinterm Herd“ — seine Burgtheater-Uraufführung 1848 rief Hebbels Berserkerwut wach — sind trotz ihrer Langlebigkeit Episode geblieben; der Stromstrich führt vielmehr geradenwegs von Nestroy, dessen respektloser Witz der Revolution vorgearbeitet hatte, zu einem vielköpfigen Geschlecht mittelmäßiger Schriftsteller, für die eben die Revolution zum großen Erlebnis wurde, zu Leuten, die die überlieferten Formen des entzauberten Lokalstücks ganz unverändert ließen, aber nicht mit Nestroys ausnahmsloser Skepsis, sondern nach jungdeutschem Muster mit freiheitlicher Gesinnung erfüllten; mußten sie während dieser oder jener Reaktion verstummen, so sprachen sie, wenn verfassungsmäßige Zustände wiederkehrten, um so lauter. Ihrer Massenproduktion, die an die Überkaninchen des Vormärz erinnert, entging keine Tagesfrage; sie standen im Kulturkampf, noch bevor ihn die Epigonen westgotisch oder karolingisch verkleideten; sie brachten, was die Jungdeutschen (vgl. S. 618) noch kaum gewagt, den vierten Stand, vor allem aber, nach bayrischem, Birch-Pfeifferschem, Mosenthalschem, also nicht eben nach bestem Muster, das Landvolk auf die Bühne, und neben dem Gattungsnamen Posse, der sich allmählich auf grobe Situationskomik einschränkte, kamen die anspruchsvolleren Marken Charakterbild oder -gemälde, Lebensbild, zuletzt Volksstück auf, dies letztere jedenfalls sowohl den Gegenstand als auch die Gesinnung, die Sprache und (wie bei L'Arronge) das erhoffte Publikum bezeichnend. Zu der Masse dieser zwischen 1850 und 90 durch Hunderte von Theaterstücken auf den drei alten Vorstadtbühnen Wiens vertretenen Literatur steht der künstlerische Wert freilich im verkehrten Verhältnis, und das Gesamtbild ist nicht viel erfreulicher als bei den Zeitgenossen Kalisch oder Raeder, aber Anzengrubers Gesamtverdikt doch sehr streng: „nackter Unsinn, oft mit krausester Tendenz verquickt, Handlung, Charaktere, alles unwahrscheinlich, unwahr, nicht überzeugend, so daß der guten Sache der Volksaufklärung mehr geschadet als genützt wurde.“ Von all seinen Vorgängern — ihr Name ist Legion — ließ er nur Friedrich Kaiser (1814—74) gelten.

Aus dieser Tiefebene steigt der vierte und letzte Gipfel des Wiener Volksstücks auf und wirkt um so mächtiger. Das Leben Ludwig Anzengrubers liegt in verhältnismäßig engen Grenzen (1839—89), sein dramatisches Schaffen, von einer unselbständigen und unerfreulichen „prähistorischen“ Periode abgesehn, in den neunzehn Jahren zwischen dem großen, auch von Laube begrüßten Erfolg des „Pfarrers von Kirchfeld“ (Th. a. d. W. 5. XI. 1870) und dem „Fleck auf der Ehr“ (Deutsches Volksth. 14. IX. 1889) und umfaßt 24 Werke, deren stärkste und berühmteste („Der Meineidbauer“ Th. a. d. W. 1871,

„Die Kreuzelschreiber" das. 72, „Der G'wissenswurm" das. 74, „Das vierte Gebot" Josefst. 77) sich auf der ersten Hälfte der Entwicklungslinie zusammendrängen. Auch Anzengruber läßt die alten, von Nestroy überkommenen Formen bestehen, nur daß bei ihm das Couplet, dem stets etwas Großstädtisches anhaftet, vor volkstümlicheren Liedformen zurückweicht und eine kleine Minderheit seiner Stücke, darunter allerdings das „Vierte Gebot", auf lyrisch musikalische Hilfen verzichten; an allem Äußerlichen des herkömmlichen „Lebensbildes" oder „Volksstücks" wird doch nichts Wesentliches geändert, und die lässige Technik des ehemaligen Wanderkomödianten kommt, wie die seiner Vorgänger, den Traditionen, Bedürfnissen, Möglichkeiten des Theaters und seiner Künstler immer sehr weit, bisweilen allzu weit entgegen — wie denn überhaupt zwischen der obern und der untern Grenze seiner Kunst eine merkwürdig große Spannweite besteht, oben Aristophanes und Shakespeare, unten Schmid und Kaiser. Auch die oft auf Fragen des Tages, der Stunde antwortende Tendenz rückt ihn eng an die Kaisergruppe, ebenso die zweifache Umwelt Stadt und Land, d. h. entweder Wien oder in 11 der 24 Dramen etwas Alpines, das nach Bedarf (z. B. im „Pfarrer" und in den „Kreuzelschreibern") auch Bayern, ja sogar Schweiz heißen kann. Aber wo der Dramatiker Anzengruber wirklich er selbst ist, da hat er vor jenen kleinen Leuten Kostbarstes voraus: da werden die abgegriffenen Schablonen des Volksstücks durch psychologisch vertiefte, folgerichtig gezeichnete Vollmenschen ersetzt, rührselige Versöhnlichkeit durch unerbittliche Konsequenz, die von ihm selbst angeklagte Unwahrscheinlichkeit und Unwahrheit der Erben Nestroys durch jenen von Laube (vgl. S. 613) herbeigesehnten Realsinn, der nun endlich, von der Epik des silbernen Zeitalters, von Auerbachs Dorfgeschichten aus, sich des Dramas bemächtigt und dies bis hart an die Grenzen des Naturalismus führt. Nur bis an die Grenzen — so kühn auch Anzengrubers Stoffwahl bei fortwährendem Kampf mit der Zensur in sexuell und politisch verbotenes Land, selbst in die Sphäre des Proletariers („Ein Faustschlag" Josefst. 1879) einbrach, so niederländisch-treu er bisweilen, der Wirklichkeitsscheu seiner Zeitgenossen zum Trotz, Abstoßendes und Entartetes für Gehör- und Gesichtssinn nachschuf. Grundsätzlich verwarf er den Naturalismus: „Ich schaffe die Gestalten, wie ich sie brauche, um das darzustellen, was ich darzustellen habe" und ein andermal: „Ich schuf meine Bauern so real, daß sie (der Tendenz wegen, die sie zu tragen hatten) überzeugend wirkten — und soviel idealisiert, als dies notwendig war, um im Ganzen der poetischen Idee die Wage zu halten." Ein ästhetisches Bekenntnis, das auch Ludwig, vielleicht sogar Hebbel hätte unterschreiben können, aber gewiß keiner der konsequenten Naturalisten, die in Anzengrubers Todesjahr das deutsche Publikum

in Aufregung versetzten. Zu diesen Grundsätzen stimmt auch die örtliche Unbestimmtheit oder Freizügigkeit seiner plastischen Bauerngestalten, bei denen es ihm nach eignem Bekenntnis gar nicht um den Landmann als solchen oder den an eine bestimmte Scholle Gebundenen, sondern nur um möglichst unkonventionelle Menschen zu tun war, daher denn zu den Grillhofer, Birkmeier, Sentner ihr nirgendwo in der Alpenwelt gesprochener, von einem Kenner wie Rosegger gleichwohl bewunderter Idealdialekt in seiner innern Echtheit vortrefflich paßt. Was aber den Dichter der „Kreuzelschreiber" noch deutlicher von seinen unmittelbaren Vorgängern scheidet, was sein Volksstück hoch über das gesamte Sittenstück und fast das gesamte Epigonendrama hebt, das ist die von dem Autodidakten in einer ganz besonders harten Schule des Lebens erworbene, der Feuerbachschen nahestehende Weltanschauung, seine Stellung als optimistischer „Priester eines Kultus, der nur eine Göttin, die Wahrheit, hat und nur eine Mythe, die vom goldenen Zeitalter, doch nicht in die Vergangenheit gerückt, nein aller Zukunft voraufleuchtend", die Überzeugung, daß jede volkstümliche Dichtung durch Unterhaltung und Belehrung eine heilige Mission im Dienst von Aufklärung und Menschenliebe zu erfüllen habe. Am mächtigsten hallt dieser Zweiklang realistischer Weltfreude und verstehender, darum verzeihender Humanität dort, wo Anzengrubers Schaffen gipfelt, in den Meisterkomödien, die ihn fast ebenbürtig neben Aristophanes und Molière stellen, zumal in den „Kreuzelschreibern", wo der alte Salzburgische Hans Wurst, in seine Bergwelt heimkehrend, sich zum Dorfphilosophen verklärt.

Anzengrubers literarische Auswirkung ist eine zweifache. In seiner Heimat bekundet sie sich durch das Entstehn einer Schule oder Tradition, die neben C. Karlweis, Karl Morre u. a. auch den großen Namen Roseggers („Am Tage des Gerichts" Graz 1890) aufweist und mit Rudolf Hawel (1860 bis 1923) erst in unsern Tagen endigt. Im Deutschen Reich aber wetteiferten während der Flegeljahre der Moderne die Berliner „Freien" Bühnen, Anzengruber neben Ibsen, Strindberg, Hauptmann dem literarisch fortschrittlichen Publikum vorzuführen, und der Naturalismus berief sich auf ihn, ähnlich wie zwei Menschenalter vorher das junge Deutschland auf Büchner. Der Dichter erlebte diesen unbeabsichtigten Sieg seiner Kunst, der auch auf die Heimat stark zurückwirkte, nicht mehr; schon bei Lebzeiten hatte er hier gegenüber der heillosen Geschäftskunst, überhaupt dem Schrifttum des Verfalls einen schweren Stand gehabt.

Vergebens erwartete man von den mannigfachen Preisausschreibungen, zumal des Maximiliansordens, der Hofbühnen und insbesondere von den beiden großen Stiftungen für Dramatiker, dem Schiller- und dem Grillparzerpreise

(Berlin 1859 — Wien 1872) Heil oder Förderung der Bühnenkunst. Daß die Richter einem Neuling auf eigne Verantwortung einen Namen machten, die Wege ebneten, ereignete sich nur ein einziges Mal, als der Epigone Lindner (vgl. S. 637) für „Brutus und Collatinus" 1866 den Schillerpreis erhielt, und nie hat ein poeta laureatus seine Gönner schwerer enttäuscht; in der Regel hatten Schiller- und Grillparzerpreis etwas von einer letzten Ölung, den Beigeschmack eines Jubiläums, sie drückten ihr Siegel unter eine ohnehin von zahlreichen Autoritäten unterzeichnete, manchmal schon recht vergilbte Urkunde, wiewohl Gutzkow geweissagt hatte, der Schillerpreis würde zumeist kleinen Anfängern in den Schoß fallen. Bis zum Jahre 1908 kam der Schiller-, bis 1896 der Grillparzerpreis, von Hebbel (Schillerpr. 1863), Anzengruber (Schillerpr. 1878, Grillparzerpr. 87) und zwei Nichtdramatikern abgesehn, ausschließlich an Epigonen: Lindner, Geibel, Nissel, Heyse; der Vorrang Wilbrandts und Wildenbruchs drückt sich ganz richtig durch je dreimalige Krönung aus, die Wahl Anzengrubers, freilich sehr schwer durchgesetzt, machte der Berliner Kommission alle Ehre und auch insofern beeinflußten die Preise die öffentliche Meinung günstig, als sie sich den eigentlichen Bühnenpraktikern der Verfallszeit versagten. Aber daß der Schillerpreis achtlos an Wagner vorüberging, dessen Auszeichnung statutarisch mindestens ebensowohl möglich war wie die Fontanes und Groths, das freilich wirft einen tiefen Schatten auf seine Geschichte.

Und doch ist mit Wagners Namen das größte dramatische Ereignis der Verfallsperiode verknüpft: die Eröffnung des Bayreuther Festspielhauses (13. VIII. 1876) mit der Uraufführung (vgl. S. 648) des gesamten Nibelungenrings vor einem nicht nur dem Stammbaum nach fürstlichen Publikum. Seit der Revolution hatte der Meister jahrzehntelang mit seinem ganzen Temperament, mit seiner ganzen Willenskraft und mit den jeder Agitation unentbehrlichen Superlativen in tiefsinnigen und geistreichen Schriften, zuletzt dann durch Organisierung seiner Gefolgsleute für eine Theaterreform größten Stils gekämpft, deren Programm trotz der politischen und philosophischen Wandlungen seines Urhebers an den wesentlichsten Punkten unbeirrt festhielt. Dem szenisch verwirklichten Drama, vielmehr dem „Gesamtkunstwerk", darin alle andern Künste der Dichtung dienten, sollte der festliche Glanz wiedergegeben werden, der über den großen Bühnendarstellungen Attikas geschwebt hatte; nicht allabendlich vor einer zusammengewürfelten, abgestumpften, Zerstreuung suchenden Menge, sondern nur zu einer bestimmten Zeit des Jahres, an einem bestimmten Punkt des Sprachgebiets, vor einer andächtigen Gemeinde sollten Werke höchsten Rangs mit einer harmonischen Vollkommenheit aufgeführt werden, wie sie das Durchschnittstheater weder bot noch bieten konnte: dann

würden von dem Gesamtkunstwerk ungeahnte, auch ethische Wirkungen ausgehn, und dem ganzen Volk würde eine tiefgreifende ästhetische Erziehung zuteil, ja eine völlige Regeneration. Großartige, von Wagner und seinen Jüngern leidenschaftlich verfochtene Ideen, die zum Teil, aber nur zum Teil, sich in Taten umsetzten. Denn allerdings gelangten allmählich fast alle Werke Wagners in Bayreuth — und jedesmal war es ein übernationales Ereignis — zu Aufführungen, deren Pracht und Einklang kaum überbietbar schien, aber Kulturzentrum, Volksheiligtum und Jungbrunnen im Sinne des „Bayreuther Gedankens" wurde das Haus auf dem Festspielhügel nicht, weil es der Meister auf sein eigenes Musikdrama beschränkte, weil es sich nicht, wie sein Vorbild in Athen, dem ganzen Volk, sondern nur der geistigen und der wirtschaftlichen Oberschicht auftat, ja sehr bald statt der ersehnten nationalen eine völlig internationale Hörerschaft versammelte, die dann freilich den Ruhm deutscher Kunst dies- und jenseits des Atlantischen Meeres verbreitete und gerade in der Verfallszeit den Namen des Dichtermusikers durch die Welt trug, während daheim die maßgebende Kritik den Dichter noch viel länger und beharrlicher als den Musiker totschwieg oder ablehnte.

So leuchtet am Ende des Jahrhunderts zwischen Ludwig Tiecks und Gerhart Hauptmanns Erstlingen, des Jahrhunderts, das Kleist, Grillparzer, Raimund, Immermann, Büchner, Ludwig, Hebbel, Jordan, Wagner einschließt, das romantische Drama zum letztenmal auf, heller als je zuvor, nicht bühnenfremd, wie das der Arnim und Fouqué, sondern mit unerreichter theatralischer Gewalt, nicht mehr Angelegenheit einer Gruppe oder Gemeinde, sondern der Kulturmenschheit. Aber immer lauter, immer ungebärdiger verlangt das neue Geschlecht im neuen Reich seine eigene Literatur, sein ihm gemäßes Drama, kann ihm ja doch der zur Jahrhundertmitte geschmiedete Nibelungenring schon 1876 in den Tagen Zolas und Ibsens nichts sein als eine großartige Reminiszenz. Und allein von Reminiszenzen lebt die deutsche Bühne der Verfallszeit, so oft sie sich dem kraftlosen Drama der Epigonen, dem leichtfertigen der Journalisten entziehen will: wenn sich etwa in Oberammergau, auch wieder unter Zulauf aus aller Herren Ländern, das Misterium des Mittelalters oder eigentlich des Barocks, wenn sich durch die Wanderfahrten der „Meininger" (1874—90), durch die von Dingelstedt angeregten „Meisterspiele" das große Drama der Klassiker und Nachklassiker erneut. Solcher Reminiszenzen und überhaupt des ganzen klassisch-romantischen Erbes müde, verwirft die zwischen 1860 und 70 geborene Generation den Klassizismus mit romantischer, die Romantik mit jungdeutscher Erbitterung und erst recht die gesamte eigentliche Verfallsliteratur; wie den Anfang so bezeichnet

den Ausklang jener hundert Jahre eine literarische Revolution. Um 1885 stand diese Krisis, als deren erster verfrühter Sturmvogel uns Büchner, als deren letzter uns Anzengruber begegnet ist, vor der Tür; häufige, für schärfer Blickende unverkennbare Kennzeichen innerhalb der epigonischen und der Geschäftsliteratur hatten die Nähe eines literarischen, eines ästhetischen Umsturzes verkündet, und Fontane weissagte 1883, wie vierzig Jahre vorher (vgl. S. 613) Laube, ein Drama der Zukunft, welches die Wahrheit, die jetzt ganz und gar abhanden gekommen sei, „das Fundament aller Wahrheitskunst" zurückerobern werde. Unsere Darstellung aber überschreitet nunmehr die Grenze zwischen jenem Drama, das wir als endgültig vergangen, als geschichtlich empfinden, und jenem, das uns trotz allem, was wir dagegen auf dem Herzen haben mögen, als das unserer Zeit, als unser eigenstes Eigentum erscheint. Mögen immerhin spätere Geschlechter in ihrer Erkenntnis dieses u n s e r e n Dramas alle Vorteile zeitlicher und seelischer Distanz voraus haben, wir besitzen doch mühelos, was jenen ewig unerreichbar bleiben muß. Denn wir fühlten den Herzschlag, wir atmeten den Hauch, wir litten die Leiden, wir lebten das Leben unseres Geschlechts.

Die Lebenden

Naturalismus

Im Norden und Osten der großen Städte wuchsen die stumpfsinnig gleichförmigen, freudlos kahlen Mietskasernen bis an den Himmelsrand, und inzwischen begannen im Westen die Häuser des neuen Reichtums mit ihren Stuckfassaden einen historischen Maskenball aufzuführen. Der Maurer mit der Kelle schuf den nach purer Notdurft gefertigten Wohnbehältern durch Kalkbewurf ein gotisches oder romanisches Exterieur, einen Renaissance- oder Rokokostil. In den Stuben sah es nicht anders aus. Man hatte ein echtes, altdeutsches Büfett und zierliche Salonmöbel im unechtesten Louis Quatorze, man hatte einen gotischen Schreibtisch und auf ihm stand ein fabelhaft antikes Tintenfaß. Es war alles historisch — und historisch bedeutete vornehm, schön, künstlerisch, denn der Begriff des Künstlerischen war nachgerade dem des Unwirklichen gleichgesetzt. Der vollauf verdienende Bürger der Gründerjahre erkannte Kunst nur als Sonntagsvergnügen, als Ablenkung, als Erholung vom Wirklichen an, und die Historie sicherte ihn vor der Natur. Es war schön, weil es nicht wahr, weil es nicht wirklich, weil es lange vergangen war. Die Natur durfte in diesen sorgsam gehegten Zivilisationsablauf auf keine Weise herein. Der Blumenstrauß wurde logisch durch das Makartbukett verdrängt, dieses getrocknete Präparat aus denaturierten Pflanzen — zunächst sehr prunkvoll und bald sehr staubig anzuschauen. Was als bildende Kunst an den Wänden hing oder stand, das mußte gleichfalls als Historienmalerei den sicheren Abstand vom Wirklichen halten oder als Genrebild durch äußerste Verniedlichung der Realität den Ansprüchen an eine von allem Schwergewicht befreite Unterhaltung genügen. In diese Ebene eines im Grunde rein sinnlichen Unterhaltungsbedürfnisses, das leichteste Nervenreize aber keinerlei seelische Aufregung will, hatte diese leidenschaftsferne Bürgergeneration denn auch die Literatur gezogen. Die edle Form der Klassik, das phantastische Spiel der Romantik wurden in hundert Variationen bemüht, um auch hier für jene Entwirklichung, jene garantiert gefahrfreie Naturlosigkeit zu sorgen, ohne die dies Geschlecht keinerlei geistigen Gebilde mehr an sich heranlassen wollte. Wilhelm Busch, vielleicht die repräsentativste Figur dieser deutschen Generation, weil er selbst ein Philister wie seine Zeitgenossen war und zugleich das zynische Genie, das seiner selbst zu spotten vermochte, Wilhelm Busch hat im Prolog zu seinem „Balduin Bählmann" den Typus des Dichters, wie jene Bürger ihn meinten, unvergleichlich gut beschrieben. Er ist der Mann, der sich, sobald „diese altgebackene Welt" sein Mißvergnügen erregt, „aus weicher Kleie, für sich privatim eine neue" knetet,

— der erfreuliche Erzeuger von Unwirklichkeiten! — So standen die großen dichterischen Talente, die die Zeit noch besaß, und für die das Dichten höchste und leidenschaftlichste Auseinandersetzung einer Individualität mit den Wirklichkeiten war, bei ihren Volksgenossen ganz im Hintergrund des Bewußtseins. Vorne an aber stand wiederum das „Historische“: der historische Roman, das historische Epos, die historische Lyrik sogar, vom Minnesänger und vom fahrenden Scholaren angestimmt. Und natürlich auch das historische Theater.

Es ist schon geschildert worden, dies Theater, über das die historischen Dramen nach Schiller und Shakespeare, nach Goethe und Kleist rollten, und für das man ein neues Stück geschrieben zu haben glaubte, wenn Marquis Posa einen Vater zu rächen hatte wie Hamlet und sich mit einer alles entsühnenden Iphigenie verlobte. Und das waren die Feiertage dieser Bühne, an denen sie sich literarisch gebärdete! Denn für gewöhnlich spielte sie ja Gesellschaftsstücke, in denen ganz ähnlich, wenn auch mit anderer Technik wie in der Genremalerei, die Unschädlichkeit der Kunst durch eine äußerste Verhübschung der Natur garantiert war. Daß man gelegentlich vorgab, von menschlichen Schwächen und gesellschaftlichen Schäden zu sprechen, das sicherte nur noch die Harmlosigkeit dieses Spiels, weil unter den beteiligten Figuren sich stets so viel Edelmut und Hochsinn fand, daß all jene kleinen Gebrechen unerheblich erschienen. — Ein Zustand äußerster Selbstzufriedenheit, das war die Atmosphäre, in der die geistige Schöpferkraft dieses politisch und wirtschaftlich erfolgreichen Volkes zu ersticken drohte. Ein wackerer Mann wie Gustav Freytag blickte nach 1870 auf die Errungenschaften der Zeit und sprach, er müsse „eine beseeligende Freude fühlen, fromme Ehrfurcht vor dem segensreichen Walten der göttlichen Vernunft, zugleich eine innere Erhebung, wie sie sonst nur dem Menschen durch die schönsten Werke der schönen Kunst bereitet wird: Denn wie ein vollendetes Kunstwerk der Gottheit empfindet er, was während seiner Zeit geworden ist; eine lange Kette von Ursachen und Wirkungen übersieht er, Anfang, Wachstum und Hemmnisse, zuletzt einem Wunder gleich die Vollendung; und in dies einheitliche Ganze sieht er sein eigenes Leben vom ersten Anfang bis jetzt hineingeflochten.“ Gewiß eine rührende, eine löbliche Stimmung für einen guten Bürger und Untertanen, aber kaum der rechte Zustand für den schöpferischen Geist, der „unbefriedigt jeden Augenblick“ ins Endlose vorwärts strebt. Sicher kein fruchtbarer Zustand für den Jünger jener Göttin, die den liebt, der Unmögliches begehrt. Und im neuen deutschen Reich sah es erklärlicherweise noch schlimmer aus als im deutschen Österreich, das weniger Veranlassung hatte, mit seinen politischen Erfolgen zufrieden zu sein. Es ist sehr charakteristisch, daß von den drei großen Talenten, die überhaupt in dem

halben Menschenalter von 1870 bis 1885 im Drama hervortraten, Wilbrandt und Wildenbruch wie gebannt in verzückter historischer Rückwärtsschau, wie geblendet vom Glanz der nationale Errungenschaft in einer immer nur halb lebendigen Historie stecken blieben, während der Österreicher Ludwig Anzengruber, ausgehend vom Kulturkampf, der eben sein Vaterland erschütterte, zu Werken aufstieg, die nicht nur in einzelnen Stücken die Höhe zeitloser Bedeutung erreichten, sondern auch Anschluß gewannen an jene revolutionäre Bewegung, mit der sich die verflachte und versumpfte Zeit erneuern wollte.

Denn in Wirklichkeit stand natürlich die Sonne der Geschichte nicht still, wie die erfolgreiche deutsche Gesellschaft es ihr gerne anbefohlen hätte. Die Revolution war von Anbeginn da, wenn es ihr auch erst sehr allmählich gelang, emporzustoßen und den glatten Spiegel des öffentlichen Bewußtsein zu zerbrechen. Die nationale Frage war durch Bismarcks gewaltige Realpolitik zunächst gelöst — wenn auch kaum so endgültig, wie es damals schien. Aber immer stärker und drohender wurde die soziale Frage laut. Denn der politische Aufschwung verdreifachte das Tempo der wirtschaftlichen Entwicklung, Industrialisierung und Großbetrieb machten reißende Fortschritte, und im selben Verhältnis wuchs in den Großstädten das Proletariat, die Masse der eigentumslosen freien Arbeiter, die von all den Herrlichkeiten, in deren Besitz sich die bürgerliche Gesellschaft sonnte, so gut wie nichts zu fühlen bekamen. Hier klaffte die sichtbarste Lücke im Neubau der deutschen Welt, von hier mußte der erste und schwerste Angriff auf die Selbstgerechtigkeit der herrschenden Schicht erfolgen. Das große fruchtbare Ungenügen als der Vater aller geistigen Dinge kam in die neue Generation zunächst durch die kämpfende Bewegung des Proletariats, durch die deutsche Sozialdemokratie, die eben im Ringen mit dem Bismarckschen Sozialistengesetz ihr Heldenzeitalter durchlebte und so für alle jungen Geister noch den verführerischen Reiz des Verfolgten, des abenteuerlich Kühnen gewann.

Während hier eine Massenbewegung aus der materiell gegründeten Zeitgeschichte heraus die Geister aufrüttelte, begann etwas später, langsamer, dann aber mit kaum geringerer Kraft der Einfluß einer einzelnen Persönlichkeit, die aus dem zeitlosen Bedürfnis aller leidenschaftlich großen Seelen gegen den Geist der Zeit vorging. Friedrich Nietzsche hatte schon in der ersten Hälfte der 70er Jahre seine Sendung als Zeitkritiker mit den großartigen „Unzeitgemäßen Betrachtungen" angetreten. Er hatte in David Friedrich Strauß mit ungeheurem schriftstellerischem Witz den Typus jener vernünftigen Selbstzufriedenheit angegriffen; er hatte in Wagner und Schopenhauer sich gar nicht so sehr für die eigentlichen Inhalte im Werk dieser Männer als für die Un-

abhängigkeit und Kühnheit, die Philisterfeindlichkeit ihrer Haltung begeistert; und in der wichtigsten dieser und vielleicht all seiner Schriften hatte Nietzsche vom „Nachteil der Historie“ gehandelt und damit recht ins Herz der kranken Zeit gezielt, deren Kraft vorwärts zu sehen und an der Gegenwart schöpferisch zu arbeiten, von einem Überwuchern des historischen Sinns, von einer ständigen, bald fatalistischen, bald spielerischen Rückwärtsschau auf allen Gebieten gelähmt wurde. Wenn der Kritiker als Prophet dann seinem Ausgangspunkt gemäß auch das Ziel in einer vollkommen ungehemmten Entwicklung der Persönlichkeit, im Übermenschen Zarathustras pries, so trat er damit freilich in einen scheinbar unüberbrückbaren Gegensatz gerade zur sozialistischen Bewegung, die im Gemeinschaftsgefühl, in der Tiefe des mitmenschlichen Gewissens die Erlösung wies. Aber wo es sich um den gemeinschaftlichen Kampf gegen die Philister handelt, da ist schon die Berührung im nur Negativen eine sehr positiv verbindende Kraft. Nietzsche selbst hat als Bewegungs- und Erziehungswert die aufrüttelnde Bewegung des Sozialismus durchaus gewürdigt. Und für die zahlreichen Jünger, die der revolutionären Bewegung in den 80er Jahren heranwuchsen, war der fundamentale Unterschied zwischen Marx und Nietzsche vielfach überhaupt nicht sehr deutlich oder zum mindesten vor der Hand nicht erörterungsbedürftig. Das Wichtige war, daß man einen gemeinsamen Feind hatte, daß vom Standpunkt der besitz- und rechtlosen Massen so gut wie vom Stolz der freien, schöpferischen Persönlichkeit aus die herrschende Konvention der bürgerlichen Gesellschaft mit ihren selbstzufriedenen Selbstverständlichkeiten unerträglich schien.

Die Jugend von 1890 wollte den Sozialismus und wollte den Übermenschen. Sicherlich war sie sich nicht darüber klar, wie beides zugleich zu erreichen sei. Aber ganz klar war sie sich darin, daß auf alle Fälle die Beseitigung der bestehenden Zustände Voraussetzung sei. Und das war genug, um eine Revolution zu beginnen.

Die Situation, um deren Bewältigung es sich handelte, war trotz der besonderen Färbung, die sie im deutschen Bereich gewonnen hatte, doch keineswegs eine spezifisch deutsche. Die Gefahr, daß das geistige Leben unter der Herrschaft eines verfettenden Bürgertums erstarre, war eine zum mindesten allgemein europäische, und ebenso der Kampf gegen diese Gefahr. In anderen Ländern war dieser Kampf früher zum Ausbruch gelangt. Das alte Vaterland der Revolution ging voran. In Frankreich hatte sich zuerst die Malerei vom Zwang der historischen Motive und der naturfernen Atelierfarben befreit; und unmittelbar auf diesen Durchbruch der Augenkunst in die volle Luft (plein air), in die Freiheit, folgte die entsprechende Bewegung der Sprachkunst. Die Literatur entdeckte Theorie und Praxis des „Naturalismus“. Der geniale Kritiker

Taine machte die Anwendung jener naturwissenschaftlichen Theorien der Vererbung und der Abhängigkeit vom Milieu, die im letzten Menschenalter zu immer stärkerer Macht erwachsen waren und die ja auch im Marxismus das Fundament der neuen sozialen Bewegung geliefert hatten, auf den einzelnen Menschen und seine dichterische Darstellung. Und eine Reihe großer epischer Begabungen schufen gleichzeitig dieser Theorie eine Praxis — von höchster Wirkung, weil hier, im Wahn, mit wissenschaftlicher Treue Experimente auszuführen, sich tatsächlich gewaltige Temperamente auslebten. Daß Émile Zola, der schließlich in den 20 Bänden seiner „Rougon-Macquart" die Welt des ganzen Frankreich während des zweiten Kaiserreichs zur Darstellung brachte — daß Zola im Grunde leidenschaftlicher Prediger und phantastischer Visionär war, und aus den erstaunlich gehäuften Massen von Wirklichkeitsstoff assyrische Kunstbauten von beinahe starrer Symmetrie schuf, das sehen heut noch die wenigsten, sah damals fast niemand. Und doch war es die Kraft dieses überlegen schaltenden Temperaments, durch das diese ungeheuren Mengen Wirklichkeitsstoff, die die Zeit allein empfand, zu ihrer Wirkung kamen. Das gegenwärtige Leben in seiner ganzen Breite und Tiefe, mit all dem, was man bisher zu ignorieren bemüht war, mit all seinem Unvollkommenen, Häßlichen, Furchtbaren wurde hier sichtbar — aber sichtbar als Teil eines Ganzen, das eine Einheit von unwiderstehlicher Größe des Lebensgefühls bildete. Auf die dramatische Kunst griff diese Bewegung in Frankreich am spätesten und am schwächsten über. Die glänzend entwickelte Tradition des Sittenstücks (s. S. 638 ff.), in dem um eine nicht allzu aufregende soziale These herum wohlgebildete Gespräche geführt wurden und ein Szenenbeispiel knatternd zu explodieren hatte, nach den tieferen sozialen Gründen aber ebensowenig gefragt wurde wie nach der menschlichen Glaubwürdigkeit der redenden Figuren, — diese Tradition war gerade in Frankreich am schwersten zu erschüttern. Und es waren auch kaum die recht bescheidenen und wesentlich am Stofflichen haftenden dramatischen Versuche, die die Goncourt, Daudet, Zola selbst und am entschiedensten Henri Becque mit dem Naturalismus auf der Bühne anstellten, von denen starke Wirkungen nach Deutschland übergingen. Was von den Vorgängen in Frankreich für die deutsche Entwicklung von Bedeutung wurde, das waren die allgemeine Lebensstimmung und ihr literarischer Ausdruck im Naturalismus, das waren die großen epischen Werke der Flaubert, Maupassant, Goncourt und Zola, das war auf theatralischem Gebiet am ehesten noch die organisatorische Leistung: das théâtre libre, das 1887 von Antoine geschaffen wurde und ausschließlich für ein Abonnentenpublikum Stücke der neuen Richtung aus allen Nationen zur Aufführung brachte.

Das Hauptkennzeichen der geistigen Revolution, die das letzte Drittel des Jahrhunderts für Europa brachte, war aber, daß neben dem alten Frankreich ganz neue Nationen führend hervortraten. Auf die Dauer mußte die tiefste Wirkung von jenem großen Volke ausgehen, das seit kaum zwei Jahrhunderten zur Teilnahme am europäischen Gespräch erwacht, heute eine Hauptrolle in der Krise der Welt spielt — von Rußland. Doch war damals der entscheidende Exponent des Ostens für das europäische Bewußtsein noch Leo Tolstoj — der große Epiker, dessen Russentum sich noch an der Problematik westlichen Bewußtseins brach, dessen Kunst ins moralisch Predigerhafte umgebogen wurde. Die reinste und größte Kraft Rußlands, Dostojewskij, stand damals noch nicht in vorderster Reihe; obwohl er seine Lebensbahn viel früher beendete, hat seine volle Wirkung doch später begonnen als die Tolstojs. Bei den Russen floß der Naturalismus aus viel tieferen Schichten als bei irgendeinem westlichen Volk; er war Ausdruck der unfreien, der in geheimnisvoller Tiefe gebundenen Seele, die nur im Zusammenbruch, nur durch Ekstasen ihrer selbst bewußt werden kann. Der Naturalismus allein war die Form, in der der russische Geist seine Stellung in der Weltliteratur erobern konnte. Es war beinahe zufällig, daß sich seine Entfaltung mit der westeuropäischen Entwicklung, die doch keineswegs aus denselben Tiefen kam, in der augenblicklichen Wirkung berührte. Die Russen haben erst später, als die deutsche Entwicklung schon abgeschlossen war, den Naturalismus auch auf dem Theater zu jener Vollendung geführt, die zugleich das Ende, die Selbstauflösung bedeutet. Das war in den Dramen Tschechows, wo die Individuen sich in der Melancholie der Umschicht nahezu völlig auflösen, und im Theater Stanislawskijs, dem Moskauer Künstlertheater, das solche Werke aufs vollkommenste instrumentierte. Damals wirkte vom russischen Drama unmittelbar wohl nur Tolstojs „Macht der Finsternis", wo ein erschütternd düster gestaltetes Bauernmilieu zwar auch die Menschen erdrückt, aber der Schluß mit Beichte und Buße doch noch einen verhältnismäßig moralisch aktiven Charakter hat. So waren es auch hier mehr die allgemeinen, in der Literatur niedergelegten Stimmungen der Nation, als besondere dramatische Leistungen, die anregend auf eine neue Entwicklung des deutschen Dramas wirken konnten.

Besondere dramatische Kräfte aber mischten sich nun ins Spiel durch den Einfluß einer anderen nationalen Gruppe, die jetzt gleichfalls zum erstenmal in führender Rolle den Schauplatz des europäischen Geistes betrat. Das waren die Skandinavier. Sie waren jahrhundertelang eigentlich in allen geistigen und künstlerischen Formen die Epigonen der mitteleuropäischen Entwicklung gewesen und hatten immer 30 bis 50 Jahre hinter den anderen Barock und Rokoko, Klassik und Romantik gehabt. Eine wirkliche Bereicherung des euro-

päischen Konzerts brachte zum erstenmal der Däne Andersen, dessen Märchen — trotz Holberg, Bellman, Oehlenschläger — wohl auch das erste skandinavische Buch sind, das recht eigentlich der Weltliteratur angehört. Und mit diesem Buch ist auch die Grundnote des skandinavischen Wesens endgültig festgestellt, eine Melodie, die sich in allen höchst persönlichen Variationen doch noch bei Hamsun und Strindberg feststellen läßt: das seltsam organische Ineinander von Phantastik und Realismus. Jeder dieser Skandinavier seit Andersens Tagen ist ein Stück von einem romantischen Schwärmer und ein bitterböser Zyniker zugleich. Und während nun in den 80er Jahren nordische Erzähler mit grimmigen Humoren in der Kritik der bürgerlichen Gesellschaft vorangingen, entfaltete sich hier ein dichterisches Talent, das seine Kraft mit äußerster Energie auf die dramatische Form konzentrierte: Henrik Ibsen. Wie sehr auch dieser Norweger in seines Herzens Herzen ein Romantiker ist, ein weltverlorener Träumer jenseits des Tages, das haben die epigonischen Spiele seines Anfangs verraten und die höchst persönlichen Elegien seines Ausgangs bekannt: „Eine Sommernacht in den Bergen, ja, das wäre das Leben gewesen"; die grimmige Entschiedenheit aber, mit der sich kritischer Wirklichkeitssinn in ihm gegen diesen romantischen Grundzug wehrte, hat ihn zum Dramatiker gestempelt. Er hat „Gerichtstag über sich selbst" gehalten, indem er das Gespräch der Gegenstimmen in seiner eigenen Seele zu Protokoll nahm, es in kämpfenden Gestalten abbildete. Er hat dabei zunächst die großartige Trilogie der zersetzten Leidenschaft geschaffen: „Brand", „Peer Gynt", „Kaiser und Galiläer" — Wille, Traum, Sehnsucht scheitern auf der Fahrt ins Unbedingte. Hier ist „Peer Gynt" so tief aus dem mythischen Gefühl eines ganzen Volkes geschöpft, daß er sicherlich zu den großen, zu den übernationalen und unsterblichen Werken der Weltliteratur zählt. Er ist so norwegisch, wie Don Quixote spanisch und Faust deutsch ist. Aber es waren durchaus nicht diese Werke, durch die Henrik Ibsen zunächst in Deutschland berühmt wurde. Die kritischen Herolde seines Ruhms in Deutschland streiften diese großen Gedichte, deren Wirksamkeit merkwürdigerweise erst viele Jahrzehnte später eintreten sollte, nur als biographisch interessante, noch unselbständige Jugendarbeiten ihres Helden. Was aber Ibsen vom Beginn der 80er Jahre ab plötzlich zum Helden der europäischen Literaturjugend machte, das waren Werke ganz anderer Art, Theaterstücke, die nach einigen Vorspielen im Jahre 1877 mit den „Stützen der Gesellschaft" begannen, um dann zwei Jahrzente lang mit einer unerhörten Präzision, die diesen ganzen Mann kennzeichnet, im Abstand von zwei Jahren aufeinander zu folgen. In diesen Stücken wurde das schwere Gold persönlichster Tragik, aus dem Ibsen die Trilogie seiner Leiden gebildet hatte, in sozialer Problematik ausgemünzt. Die gesellschaftskritische Leidenschaft ergriff

mit solcher Heftigkeit die Führung, daß der romantische Phantast in Ibsen einen Augenblick lang ganz verschwunden schien. Freilich nur, um in den fatalistischen Stimmungssymbolen der späteren Dramen wieder immer stärker an die Oberfläche zu drängen. Was aber zunächst an jenem sozialkritischen Ibsen die aufrührerische Wirkung brachte, das waren unverkennbar seine realistischen Bestandteile, vor allem die inhaltlichen Motive. Daß die selbstgefälligen „Stützen der Gesellschaft" in ihrem von schwachen Phrasen verhüllten Egoismus angeprangert wurden — daß die Frau aufgerufen wurde, aus ihrem „Puppenheim", wo sie ein Spielzeug des Mannes war, zu einem Menschentum freier Selbstbestimmung fortzugehen — daß die „Gespenster" vererbter Sünden und blinder Vorurteile, die das Leben erwürgen, auf die Bühne kamen, das erschütterte mit sehr zureichendem Grunde die Geister, und das war es im Grunde, was man als Realismus begrüßte. Denn im übrigen vermögen wir in dem Ibsenschen Drama dieser Epoche heute nur noch sehr bedingt eine revolutionäre, in neuem Sinne realistische Form zu erkennen. Ibsen war in diesen Stücken durchaus ein Schüler der Franzosen und zwar nicht etwa jener, die an einem naturalistischen Drama experimentierten, sondern jenes geschickten Gesellschafts- und Sittenstücks der Dumas, Augier, Sardou. Eine These soll bewiesen werden; alles Geschehen auf der Bühne ist da, um sie zu illustrieren, und auf dem Höhepunkt der Handlung erhält eine Gestalt das Wort, um im Namen des Dichters das Resultat zu ziehen und zu verkünden. Das ist mehr oder weniger verhüllt in allen diesen Ibsenschen Gesellschaftsstücken der Fall. Freilich der größere Mut und der größere Ernst, mit dem der Norweger inhaltlich seine Themen stellt, seine sozialen Probleme angeht, er hat auch gewisse formale Folgen. Die Beweiskraft eines solchen Beispielstücks steigt, je mehr bei solchem Vorgang der Schein von Natur erregt wird. So lernt Ibsen (dessen dichterische Großtat „Peer Gynt" noch zur Hälfte aus Monologen besteht!) hier ohne den Monolog auszukommen, läßt auch nicht mehr in Gegenwart anderer Personen Bekenntnisse für den Zuschauer „beiseite" sprechen. Das Auftreten und Gehen der Personen wird nach Möglichkeit vernünftig motiviert und die Charakterzeichnung mannigfacher, lebendiger gehalten, als das im französischen Thesenstück der Fall zu sein pflegte. All diese gewiß nicht unerheblichen, aber doch nur gradweisen Annäherungen des französischen Thesenstücks an die Wirklichkeit können aber nicht verhindern, daß uns schon heute die „Stützen der Gesellschaft", der „Volksfeind", z. T. auch „Nora" und in so manchen Partien auch die späteren Stücke verstaubt und leblos scheinen, weil wir spüren, wie ihre Gestalten von einem heftigen Willen gefordert, nicht aus einem leidenschaftlichen Gefühl geboren sind. Aber für die Jugend von 1885 sah das ganz anders aus. Sie waren wie billig

vom Mut, von der Reinheit der inhaltlichen Weckrufe dieser Dramen so tief erschüttert, daß sie jene ziemlich bescheidenen Abwandlungen der französischen Theaterform in Richtung auf größere Naturwahrheit auch für eine grundstürzende künstlerische Revolution zu halten geneigt waren. Und so erhielt denn die revolutionäre Bewegung des jungen Deutschland aus Skandinavien etwas, was ihr weder Frankreich noch Rußland geben konnten: das Vorbild eines großen, revolutionären Dramatikers. — Schon im Winter 1880 setzte Ibsens „Nora" die Berliner Gesellschaft in Aufruhr, und am 9. Januar 1887 fand, nicht die erste, aber die entscheidende deutsche Aufführung der „Gespenster" in Berlin (Residenzth.) statt. Hier war der Führer, um den sich die junge Generation sammeln konnte, die in Deutschland an eine Erneuerung des Dramas glaubte.

„Hinweg also mit der schmarotzenden Mittelmäßigkeit, hinweg alle Greisenhaftigkeit und alle Blasiertheit, hinweg das verlogene Rezensententum, hinweg mit der Gleichgültigkeit des Publikums und hinweg mit allem sonstigen Geröll und Gerümpel. Reißen wir die jungen Geister los aus dem Banne, der sie umfängt, machen wir ihnen Luft und Mut, sagen wir ihnen, daß das Heil nicht aus Ägypten und Hellas kommt, sondern daß sie schaffen müssen aus der germanischen Volksseele heraus, daß wir einer echten nationalen Dichtung bedürfen, nicht dem Stoffe sondern dem Geiste nach, daß es wieder anzuknüpfen gilt an den jungen Goethe und seine Zeit, und daß wir keine weitere Formenglätte brauchen, sondern mehr Tiefe, mehr Glut, mehr Größe." So klingt es im Prolog der „Kritischen Waffengänge", die die Brüder Julius und Heinrich Hart im Jahre 1882 erscheinen ließen. Diese Brüder kamen aus Westfalen, aus der alten katholischen Stadt Münster — sie kamen nach Berlin und erlebten erschüttert den Tumult dieses Lebewesens, das eben im Begriff war, sich mit ungeheurer Geschwindigkeit von der alten Preußenhauptstadt zur deutschen Reichszentrale und zur Weltstadt zu entwickeln. In zwanzig Jahren, von 1870—1890 hat Berlin seine Einwohnerzahl verdoppelt, und 66 Prozent dieser aus ganz Deutschland, vor allem aber aus dem Osten herbeigerafften Menschenmassen in die Industrie gesteckt, die ungeheuerlich anwuchs. Die Brüder, die von der westfälischen Heide, von gotischen Giebelfenstern herkamen, erblickten einen „Vulkan von Millionen Feuerbränden lodernd". Sie fühlten wie einen Rausch die Fülle der dort entfalteten Schaffenskräfte. Voller Begier gaben sie sich dem riesigen Schauspiel hin:

Ich habe hundert Sinne, jeder dringt
Und tastet in die Dinge, jeder ringt
Nach einem Tropfen aus der Flut des Lichts — —
Ist das kein Schaffen, nun — so schaff' ich nichts.

Aber diese ungeheuren Kräfte erschienen den beiden Brüdern, die das reinste Wesen des deutschen Idealismus beflügelte, im Dienste eines rohen Materialismus, bloßer Erwerbs- und Machtbestrebungen untertan; der Geist aber war seiner Führerwürde entkleidet, zum bloßen Unterhaltungsmittel, zum Luxusgegenstand der Besitzenden herabgewürdigt. Und hier setzte nun die leidenschaftliche Kritik, der zornige, hinreißende Aufruf dieser beiden jungen Menschen ein. Voll Kampfesfreude und pathetischen Weltgefühls, wie sie waren, mußten sie die dramatische Kunst und die volkbildende Macht des Theaters besonders eng ans Herz schließen, und von ihren kritischen Angriffen ist zwar einer gegen den „Lyriker à la mode" Albert Traeger, ein andrer gegen den Erzähler Spielhagen gerichtet, aber die Macht der dramatischen Dichtung wird weitaus am gründlichsten behandelt. Der Dramatiker Heinrich Kruse (vgl. S. 637), der „mit einem Platzregen von etwa fünfzigtausend fünffüßigen Jamben die Literatur der Gegenwart überflutet", der alle tragischen Leidenschaften mit den bürgerlichsten Instinkten für gutes Benehmen und feine Bildung verwässert, der Schillersche Verse unter beinahe wörtlicher Wiederholung entsetzlich trivialisiert — er wird als der Typus jener Historien-Dramatiker, die die Sonntagsbeschäftigung der deutschen Bühnen bildeten, aufs ausführlichste erledigt: „Ein irdener Topf und laues, abgestandenes Wasser." — Und ergänzend wird der Alltag des damaligen deutschen Repertoires in der Gestalt Hugo Bürgers gezeichnet, unter welchem Namen Lubliner (vgl. S. 640) eine Fülle jener Gesellschaftsstücke nach französischem Muster lieferte: „Jedes allgemein gültigen Inhalts ermangelnd, ohne jeden Horizont, ohne jede Perspektive, bewegt er sich im engsten Kreise des Zufalls und des Mißverständnisses, und vergebens forscht man nach einer höheren Idee, welche das Spiel durchgeistigt und in höhere Regionen emporhebt." Aufs allerausführlichste wird an ein paar Musterbeispielen die Sinnlosigkeit, die Banalität und Phrasenhaftigkeit und damit die Unsittlichkeit dieser Produkte dargetan und die Erkenntnis bestätigt: „Die Nachahmung der Franzosen hat uns mit Effekthascherei, mit erlogenen Leidenschaften, mit prunkenden, aber innerlich hohlen Aktschlüssen beschenkt. Sie hat uns das Verständnis für das wahrhaft Dramatische geraubt und uns den theatralischen Schein bewundern gelehrt. Über der Technik wurde der innere Gehalt, die Form über den Inhalt vergessen." — Die Art von Theaterkritikern, durch die sich die Dramatiker dieser Gattungen so lang in Ansehen und Macht behauptet hatten, wurde dann von den Harts in dem wuchtigsten und gehaltvollsten all ihrer Waffengänge „Paul Lindau als Kritiker" bekämpft. Und die Fragen des praktischen Theaterbetriebs wurden in einer besonderen Abhandlung „Das Deutsche Theater des Herrn L'Arronge" eingehend untersucht. Denn dies Theater war gerade in der Gründung be-

griffen, und es sollte in der Tat Berlin endgültig den Vorrang auf dem Gebiet der deutschen Theaterkunst erkämpfen, zunächst freilich weniger durch die Pflege eines idealen Repertoires, wie es den Harts vorschwebte, als durch großartige Leistungen der Schauspielkunst, vor allem durch Josef Kainz und Agnes Sorma. Es liegt ja in der Natur der Sache, daß überall, wo die dramatische Produktion stagniert, die Lust am Theater aber fortdauert, die Schauspielkunst beherrschend hervortritt. Die Schauspielkunst und auch jene Hilfskünste der Inszenierung: Kostüm, Malerei, Ensembleführung, wie sie die Meininger (vgl. S. 649) eben auf eine neue Stufe gehoben hatten. Die Bedeutung dieses neu gegründeten „Deutschen Theaters" zu Berlin bestand nicht zum geringen Teil darin, daß hier die Errungenschaften der Meininger Wandertruppe zum erstenmal für ein festes Großstadttheater fruchtbar gemacht wurden.

Die Harts blieben nicht lange allein. Ein Kreis leidenschaftlicher junger Leute sammelten sich bald um sie. Andere versuchten selbst Mittelpunkte revolutionärer Bewegungen zu werden. Karl Bleibtreu, der 1886 mit seiner Schrift „Revolution der Literatur" Aufsehen erregte, war und ist im Grunde ein Temperament von knabenhaft primitivem Enthusiasmus, konkret und einigermaßen scharfsichtig eigentlich nur in der Ablehnung, die er hier der philiströsen Literatur seiner Epoche gegenüber mit äußerster Heftigkeit betrieb; sonst in einem vagen Heroenkult befangen, der ihn immer in unfruchtbarer Mitte zwischen historischem Bericht und künstlerischer Phantasie festhielt. Eine Intelligenz von ganz anderer Energie, mit leidenschaftlicher Schärfe psychologische und ästhetische Probleme anbohrend, war Leo Berg, der 1886 einen Verein mit dem jugendlich schönen Namen „Durch" ins Leben rief. In diesem Kreise formulierte der Literaturhistoriker Eugen Wolff zum erstenmal das Schlagwort der neuen Bewegung „Die Moderne". Wertvolle Orientierungen und Anregungen kamen diesen jungen Stürmern durch Wilhelm Bölsche nach der naturwissenschaftlichen, durch Bruno Wille nach der religiös-philosophischen Seite hin.

Eine verwandte Bewegung wurde in München durch Michael Georg Conrad ins Leben gerufen, der sich als Kritiker und Dichter vor allem zur Gefolgschaft Zolas bekannte. Er rief eine Zeitschrift ins Leben, die von 1885 bis 90 das Hauptorgan der literarischen Bewegung war: „Die Gesellschaft". Sie hat zwar noch viele Jahre weitergelebt, ist aber in ihrer führenden Rolle dann von der Berliner „Freien Bühne" abgelöst worden. Zu einer wirklichen Führerschaft brachte es München überhaupt nicht; die Bewegung verirrte sich dort allzubald von sachlichen Einstellungen in persönliche Intrigen und Cliquenkämpfe. — In der anderen und wichtigeren Hauptstadt Süddeutschlands, in Wien, war noch weniger Boden für die neue Wirklichkeitskunst, die sich Bahn

brechen wollte. Nur in der österreichischen Provinz, in Brünn, wurde damals der Versuch mit einer neuen literarischen Zeitschrift gemacht. Der beweglichste aller österreichischer Literaten, der von jetzt an jede Phase der geistigen Entwicklung in Deutschland mit seinen Trompetenstößen einführen sollte, Hermann Bahr, weilte damals noch in Berlin und gelangte kennzeichnenderweise in Wien erst zu rechter Wirkung, als ein paar Jahre später seine Parole schon „Überwindung des Naturalismus" hieß. — Dagegen bildeten sich in Städten des nördlicheren Deutschlands vielfach Gesellschaften, um die junge Literatur durchzusetzen. Ein besonders reges Leben hat etwas später eine Leipziger Gesellschaft unter Führung von Walter Harlan, Kurt Martens, Beyerlein und Carl Heine entfaltet.

Was von der jungen Bewegung allenthalben sichtbar wurde, das war ja zunächst ein Negatives, die Verneinung der herrschenden Literaturmächte. Aber, so hieß es schon im Vorwort der „Kritischen Waffengänge": „Kein Kampf in der Welt ist eine bloße Negation. Indem man das eine, das Gegnerische bekämpft, verteidigt man ein anderes, dessen Sieg man sich wünscht; so ist es auch mit aller wahren Kritik, sie zerstört, um einem Besseren Platz zu machen." Was aber war dieses Bessere, dieses Gewünschte? Man fand zunächst ganz allgemein die gleichen Worte dafür. Man wollte statt der flachen, schön gefärbten Konvention die Wahrheit haben, das Leben, die Wirklichkeit, die Natur. Das war in all diesen Programmen fast wörtlich dasselbe: ob die Harts gegen „schmarotzende Mittelmäßigkeit, Greisenhaftigkeit und Blasiertheit" zum Streit riefen oder ob Conrad in der Einführung seiner Zeitschrift „die Emanzipation von Tyrannei der höheren Tochter und der alten Weiber beiderlei Geschlechts" forderte, ob dann Brahm in der „Freien Bühne" proklamierte: „Der Bannerspruch der neuen Kunst, mit goldenen Lettern von den führenden Geistern aufgezeichnet, ist das eine Wort Wahrheit; und Wahrheit, Wahrheit auf jedem Lebenspfade ist es, die auch wir anstreben und fordern." Oder ob in jener Brünner Zeitschrift Hermann Bahr formuliert: „Wir haben kein anderes Gesetz als die Wahrheit, wie jeder sie empfindet; der dienen wir." Es ist bis in den Wortlaut hinein überall dasselbe. Noch aber war man sich des subjektiven Wesens dieser Wahrheit bewußt, noch begriff man als Natur lediglich die entfesselte Lebenskraft an sich, die in der Seele des empfindenden Künstlers nicht weniger als in den erfahrbaren Dingen selbst weilte. Die Harts hatten schon in den „Kritischen Waffengängen" bei allem Gefühl für den Künstler Zola mit kräftiger Ironie seine Theorie vom literarischen Naturalismus, vom experimentellen Roman abgelehnt, der aus der Kunst ein Stück Wissenschaft machen wollte. Gerade in Heinrich und Julius Hart lebte ein Bewußtsein von der Weite und Würde des schöpferischen Geistes, das fähig war, an die

großen Traditionen der Dichtkunst anzuknüpfen, und das gerade in der dramatischen Kunst den deutschen Weg von Shakespeare über den „Sturm und Drang“ und Kleist und Hebbel zu neuen, eigentümlichen Formen zu weisen vermochte. Hier war Natur noch in völligem Gleichmaß als angeschaute und anschauende Macht empfunden, hier wohl der Stoff der Welt gefordert, aber nicht weniger seine rhythmische Bezwingung durch eine besondere Seelenkraft! Die deutsche Theaterkritik hat weder in diesem noch im kommenden Jahrzehnt Geister hervorgebracht, die an Freiheit und Tiefe den Harts ebenbürtig waren.

Aber gerade die Größe und Unbeschränktheit dieser Anschauung, die Toleranz und Weitsichtigkeit der Harts wird Grund gewesen sein, daß die entscheidenden Siege im literarischen Kampf nicht von ihnen erfochten wurden, daß beschränktere Geister, daß einseitigere, aber schärfer konzentrierte und in ihrer Einfachheit werbefähigere Theorien es waren, die den entscheidenden Erfolg hatten. Und es war kein Zufall, daß diese Männer in nächster Umgebung der Hart-Brüder, in Berlin auftauchten. Denn hier war ja nicht nur der Tummelplatz für schlechthin jedes im neuen Deutschland sich regende Leben — hier war, in der atmosphärischen Nachwirkung zum mindesten noch merkbar, die Heimat einer nicht sehr alten, aber in drei vorausgegangenen Generationen doch kräftig ausgeprägten Berliner Kultur. Dies Berlinertum, ohne metaphysischen Instinkt und ohne viel Empfindung für sinnliche Schönheit, hatte seine Kraft im Intellekt, der reinlich, unerschrocken und stark auch im geistigen Daseinskampf eine keineswegs verächtliche Waffe darstellt. Diese berlinische Intelligenz beweist auch auf künstlerischem Gebiet mehr organisatorische als schöpferische Fähigkeiten. Sie neigt dazu, alle ästhetischen Probleme zu verengen und zu vereinfachen — aber gerade dadurch handlich und faßbar zu machen. Und das wurde nun auch die Rolle Berlins in der Entwicklung der 80er Jahre.

Die Berliner Universität war damals Sitz des einflußreichsten deutschen Germanisten, Wilhelm Scherers. Und Scherer verkörperte allerdings in seiner Literaturwissenschaft den Geist seiner Generation vollkommen. Er führte die exakte Philologie zum Triumph, er führte durch Quellenforschung, Textkritik, vergleichende Psychologie und Formalstudien die größtmögliche Annäherung seiner Kunstwissenschaft an die der Zeit vorbildliche Naturwissenschaft herbei. Er war ein starker, aber im Grunde nüchterner Geist, der in Berlin recht am Platze war. Von ihm stammte in der sozusagen legitim akademischen Linie Erich Schmidt ab. Dieser Lehrer der Berliner Universität, ein viel glänzenderer Repräsentant als Scherer, war von außerordentlichem Einfluß, und ein Menschenalter lang ist an wenigen deutschen Universitäten und kaum in einer

wichtigen deutschen Redaktion ohne seinen Segen irgendetwas die Literatur Betreffendes geschehen. Und alles geschah in dem Schererschen Sinne einer maßvollen Vernünftigkeit. Von nicht geringerer Bedeutung aber wurde die illegitime, die journalistische Nachkommenschaft Scherers. Die Kritiker aus seiner Schule waren zu ganz anderer Laufbahn bestimmt als etwa die naiv zigeunerischen Brüder Hart. Es waren vor allem zwei, die bald eine Macht bedeuteten, die Berliner Theaterkritiker Paul Schlenther und Otto Brahm. Der breitschultrige Ostpreuße und der gebrechlich schmale Hamburger Jude waren in Berlin gleich gut akklimatisiert. Sie waren Rationalisten; ihre sehr verschiedenartige Vitalität war doch gleichermaßen dem Verstande untergeordnet. Für Brahm ist es vielleicht weniger charakteristisch, daß er wie die meisten jungen Leute der Generation in seiner Jugend „ein Schillerhasser" war, als daß er etliche Jahre später mit ruhigem Vernunftinteresse, aber ohne irgendwie leidenschaftlichen Anteil eine große Biographie eben dieses Schiller begann. Auch sein Verhältnis zu Kleist, durch dessen preisgekrönte Biographie er sich einen Namen machte, bewegte sich ganz im Rationalen. Der preußische Realismus dieses Dichters war ihm aufrichtig sympathisch und er ging ihm physiologisch und formkritisch mit Sorgfalt nach; aber von dem Dämon, der die Seele dieses rasend Leidenschaftlichen mit mystischem Dunkel umhüllte, hat Brahm wenig gespürt. Nichts charakteristischer, als daß er bei Betrachtung des „Amphitryon", dessen mystischer Aufschwung ihm genau so unsympathisch war wie seinem Lehrer Scherer, mit philologischer Treue zu untersuchen anfängt, auf was für Einflüssen wohl die pantheistische Wendung in der Gestaltung des Zeus hier beruhe. Als ob nicht das erschütternde Gefühl von der ständigen Gegenwart eines allvereinenden Geistes das Grunderlebnis wäre, von dem überhaupt jede künstlerische Existenz zehrt! — Was Schlenther betrifft, der sich durch eine temperamentvoll gescheite Polemik gegen den Hoftheaterintendanten „Botho von Hülsen und seine Leute" im Berliner Theaterleben zuerst einen Platz gesichert hatte, so ist für ihn vielleicht besonders kennzeichnend seine gründliche und oft eingestandene Antipathie gegen den größten Dramatiker der voraufgehenden deutschen Generation: gegen Hebbel. (Für dessen Erkenntnis gerade die Harts Außerordentliches geleistet haben.) Es kann dabei unentschieden bleiben, ob mehr die halb proletarische halb aristokratische Haltung der Hebbelschen Persönlichkeit den ordentlichen Bürger oder der mystische Grundzug seiner Kunst den Vernunftmenschen in Schlenther abstieß. Jedenfalls ist es sehr merkwürdig, daß die beiden mächtigsten deutschen Herolde Ibsens (der selbst bekannt hat, in vieler Beziehung nur Hebbels Botschaft zu erneuern!) für den großen deutschen Vorgänger des Skandinaven gar keinen Sinn hatten. Es hängt zweifellos mit dem berlinischen

Rationalismus zusammen, der von vornherein auf der Bühne lieber Advokaten und Reeder als Könige und Helden sieht, lieber Gesellschaftsprobleme als Welträtsel diskutiert. Schlenther und Brahm waren es vor allem, durch deren Einfluß Ibsen der führende Dichter des jungen Deutschland wurde. Aber auf ihren Einfluß geht es auch zurück, daß nur von dem Dichter der Gesellschaftsstücke die Rede war, von den „Stützen", von „Nora" und den „Gespenstern", und daß „Peer Gynt" zwanzig Jahre lang so gut wie unbekannt in Deutschland blieb. Vernünftige Gesellschaftskritik und ein Gesellschaftstheater, das die groben Formen der Unnatur abstreifte und seine Gestalten der psychologischen Wahrscheinlichkeit möglichst annäherte, das war es, was diese Männer im Grunde zu propagieren wünschten. Das war, im Verhältnis zu dem Vorhandenen, sicherlich ein bedeutender Fortschritt. Aber dramatische Kunst im höchstmöglichen Sinne des Wortes war es nicht.

Bei alledem waren diese vernünftigen Realisten doch durchaus keine ästhetischen Dogmatiker. Ihr Freisinn ging zwar kaum so weit wie der der Harts, die erklärt hatten: „Eine Schule zu bilden liegt uns fern, Realismus, Naturalismus und alle sonstigen Ismen haben als Embleme keinen anderen Wert als den für die Persönlichkeit." Brahms und Schlenthers Einstellung war sehr viel enger begrenzt und viel bestimmter. Indessen um eine richtige Theorie, eine schulbegründende Lehre zu entwickeln, fehlte es diesen beiden Empirikern schon an Neigung zur Theorie. Aber in Berlin saß auch der Mann, von dessen starrer und starker Leidenschaft die entscheidende Verengung und Prägung der neuen Kunstbewegung ausgehen sollte. Der Ostpreuße Arno Holz (geb. 1863) hat seine Theorie des reinen Naturalismus erst 1891 in der Schrift: „Die Kunst, ihr Wesen und ihre Gesetze" niedergelegt. Aber er hat diese Gesinnung schon vorher in seinem Schaffen befolgt und mit dem ganzen Einfluß seiner Persönlichkeit wirksam gemacht. Holz rückte gleichfalls von Zola ab, aber in der entgegengesetzten Richtung wie die Harts. Wenn der Franzose das Kunstwerk als ein Stück Natur, gesehen durch ein Temperament definiert hatte, so lag in diesem „Temperament" ein Stück von der Wahrheit, nämlich die Ahnung der subjektiven Naturkräfte, die den Weltstoff in ihren Rhythmus hineinreißen und dadurch Kunst schaffen. Holz drückt in seinem Satz „Die Kunst hat die Tendenz, wieder die Natur zu sein. Sie wird sie nach Maßgabe ihrer jedweiligen Reproduktionsbedingungen und deren Handhabung" das eigentliche Wesen der Kunst zu einem bloßen Negativum herab. Kennzeichen der Kunst ist das, was zur völligen Wiederholung der Natur fehlt. Dabei ist die ganze Kluft außer Betracht gelassen, die die getreueste Reproduktion ewig von der Natur, deren Hauptmerkmal das Leben bleibt, trennen muß. Außer Betracht bleibt die Subjektivität jeglicher Wahrheitsdarstellung,

der bloße Gleichnischarakter, der all unseren Aussagen und Darstellungen und damit vor allem der Kunst zugrunde liegt. Es wird kein Ziel, kein seelischer Wert dieser Reproduktionsidee gezeigt. Und genau so wesenlos, wie das Ziel ist der Ausgangspunkt: das Gekritzel des Knaben auf der Schiefertafel wird ohne weiteres als ein primitiver Kunstakt angesetzt — obschon ihm eben gerade alles mangelt, was aus einem bloßen Nachahmungsversuch ein Kunstwerk, wenn auch bescheidenster Art machen könnte: die Anfänge einer Umgestaltung des Weltstoffes durch den persönlichen Rhythmus. Kein Wunder, daß bei dieser Holzschen Ästhetik gerade die Musik einfach unter den Tisch fällt, denn diese Kunst hat kaum in ihren zufälligsten Entartungserscheinungen etwas mit Naturnachahmung zu tun und strömte eben unmittelbar aus der Quelle der Kunst überhaupt: im Anfang war der Rhythmus. Aber so indiskutabel diese Theorie im ganzen und in allen Teilen heute erscheinen muß, sie ist doch nicht ohne Bewegungswert für ihre Zeit gewesen. Denn gerade, weil sie so von allen tieferen Skrupeln und Zweifeln unangefochten war, bot diese Lehre mit robustester Energie, mit wirksamster Einseitigkeit nur das Lob dessen, was der Epigonenkunst ganz abhanden gekommen war: des Weltstoffs, der Natur! Die Epigonen lebten ja von der wertlos bequemen Wiederholung überkommener Rhythmen, in die natürlich auch nur der ihnen angepaßte, für sie gesiebte Stoff vergangenen Lebens paßte. Jetzt galt es in der Tat, die Natur neu zu erobern. Nicht, damit sie in möglich treuer Reproduktion noch einmal dargeboten würde, sondern damit sich im Ringen neuer Menschen mit neuem Leben neue, aufwühlende, vorwärtsführende Rhythmen gestalten konnten. — So waren Holzens Irrtümer doch ein Umweg, auf dem es vorwärts gehen konnte. Nicht die Möglichkeit einer Lösung war gewiesen, aber der Weg eingeschlagen, auf dem allein man die Aufgabe in Sicht bekam, zu deren Lösung sich das Genie finden mußte. Und schon vor der Ausbreitung seiner Theorie hatte Holz eine praktische Tätigkeit entfaltet, die bedeutende Folgen hatte: in Zusammenarbeit mit einem zweiten, mit Johannes Schlaf (geb. 1862).

Das Zusammenarbeiten zweier Männer an einem geistigen und gar künstlerischen Werk kommt in den Literaturen aller Völker zuweilen vor, mag es sich um Brüderpaare wie die Goncourts oder um Freunde wie Beaumont und Fletcher handeln. Und immer haftet an solcher Zusammenarbeit ein besonderes psychologisches Interesse. Denn weil wir gewohnt sind, ein Kunstwerk als die denkbar individuellste Äußerung eines Menschen zu empfinden, muß es von besonderem Reiz sein zu belauern, wie so ein unteilbares Werk durch Ineinandergreifen zweier verschiedener Persönlichkeiten entstehen kann. Es ist ein aufregendes und im gewissen Sinne rührendes Schauspiel. Das bleibt

es auch im Falle Holz und Schlaf. Zwar rühmten die beiden zuerst: ihr Zusammenleben und Zusammenarbeiten sei so intim gewesen, daß es ganze Seiten gebe, „von denen wir uns absolut keine Rechenschaft mehr abzulegen vermöchten, ob die ursprüngliche Idee zu ihnen dem einen, die nachträgliche Form aber dem anderen angehört, oder umgekehrt". Und nachher entfesselten sie doch eine höchst unerfreuliche Fehde über Art und Bedeutung ihres Anteils. Derartige Zwistigkeiten post festum sind ja unter künstlerischen Arbeitern nur zu verständlich. Und die Geschichte des Dramas kennt sie, seit der Autor Robert Green in einer berühmten Polemik die Kollegen gegen den Schauspieler Shakespeare aufhetzte, mit dem man offenbar soeben an der Historie von Heinrich VI zusammen gearbeitet hatte: „Diese Krähe, die sich mit unsern Federn geschmückt hat!" Aber im Falle Holz und Schlaf ist der Anteil eigentlich so klar, daß jede Polemik unnötig ist. Freilich nicht, was die ganz gleichgültige Verteilung der produzierten Quantitäten angeht; wohl aber in dem künstlerisch allein interessanten, qualitativen Sinn. Der wenig jüngere Holz ist von den beiden ganz bestimmt die männlichere Energie. Er hat den Fanatismus, das Organisationstalent, die propagandistische Durchschlagskraft, die durch nichts zu ermüdende Zähigkeit. Nur ein Dichter ist er im Grunde genommen gar nicht. Er kann es kaum sein bei dem Mangel an metaphysischem Instinkt, den seine theoretischen Schriften offenbaren. Aber ein erfinderischer Kopf ist er und außerordentlich seine Anempfindungsfähigkeit für äußere Kunstform. Schlaf ist in diesem Bündnis ganz zweifellos das weibliche Naturell, aber auch das wesentlich künstlerische. Seine kritische Prosa hat nichts von Arno Holzens wirksamer Präzision und Schlagkraft. Sie ist lau und unsicher, und auch als literarischer Zeuge hat Schlaf ein recht unzuverlässiges, weiblich bequemes Gedächtnis. Aber sicherlich ist er von Hause aus ein Künstler, ein Mensch, der mit geduldiger Liebe und aus selbständigem, ursprünglichem Antrieb in die Dinge hineinlauscht und sich um ihre Gestaltung müht. Er brachte sicher in diese Zusammenarbeit alles hinein, was nicht hartnäckiges, formales Prinzip, sondern ursprünglich gefühlter Lebensgehalt ist. Das beweist die große Folge seiner späteren Produktion als Lyriker, als Erzähler und als Dramatiker. Denn wenn seiner künstlerischen Wirkung auch außerordentlich enge Grenzen gesetzt sind — in seinem Schaffen steht nie die eigentlich künstlerische Kraft, sondern nur die Ausdehnungsfähigkeit und Ergiebigkeit seiner künstlerischen Eigenart in Frage. Schlaf nämlich ist wirklich von Geburt und Geblüt das, was Holz aus Theorie und Absicht —: ein Naturalist!

Erst bei Schlaf wird ganz deutlich, daß die große naturalistische Bewegung auch, und sogar wesentlich, noch ein drittes ist: nicht nur die selbstverständliche Rückwendung einer erneuerungswilligen Kunst zu den Kraftquellen der

Natur (in diesem Sinne waren selbst die Harts „Naturalisten") — nicht die Anwendung einer höchst fragwürdigen ästhetischen Theorie (das war der Naturalismus in vorsichtiger Abtönung für Brahm und Schlenther und in fröhlicher Unbedingtheit für Arno Holz). Der Naturalismus ist zugleich Ausdruck für das ganz bestimmte Lebensgefühl einer Epoche. Das Jahrhundert, vor dessen Toren Schiller den Menschen mit so hohem Stolz begrüßte: „Wie schön, o Mensch, mit Deinem Palmenzweige stehst Du an des Jahrhunderts Neige, in edler, stolzer Männlichkeit" — dies Jahrhundert hatte dem Menschen immer mehr von seinem Selbstgefühl genommen. Technik und Weltverkehr hatten ihn nicht zum Individuum, sondern zum Glied eines unübersehbar großen Ganzen gestempelt. Die darwinistische Entwicklung der Biologie hatte das Gefühl seiner Gottähnlichkeit aufgehoben, ihn zum letzten Produkt in einer unendlichen festen Entwicklungsreihe gemacht und mit den Lehren von der Vererbung seinen Freiheitsstolz so tief gebeugt, wie er zugleich durch die sozialen Theorien von der Übermacht des Milieus gebrochen ward. Am Ausgang des Jahrhunderts stand der Mensch gebückt und ratlos da, beladen mit hundert Abhängigkeiten, fast blind und taub für alles, was weltschöpferische Kraft in seinem Innern war, und ganz Aug und Ohr für alles, was als Außenwelt auf ihn eindrang und in Wahrheit sein Schicksal, ja sein Wesen war. Dieser Zustand der Menschen hatte einen Anspruch auf künstlerischen Ausdruck und die neu erwachende Kunst arbeitete in allen Ländern an der Erfüllung dieses Anspruchs. Der reine Ausdruck des naturalistischen Gefühls brach sich naturgemäß in sehr verschiedenem Grade an dem aktiven Temperament der verschiedenen Nationen. Annähernd rein konnte die naturalistische Stimmung vielleicht nur bei den Russen (im Drama bei Tschechow) wiedergegeben werden. Aber sehr bedeutende Elemente dieser Stimmung waren doch auch bei den Skandinaviern und sogar bei den Franzosen formbildend gewesen. In Deutschland, in Norddeutschland, in Berlin kam dieser Tendenz zunächst der Eindruck äußerster Gebundenheit und Unfreiheit im Elend der jäh angeschwollenen Proletariermassen zu Hilfe. Und dann der Hang zur logischen Konsequenz, zur ästhetischen Theorie, wie Holz ihn verkörperte. Selbstverständlich konnte auch dies neue naturalistische Weltgefühl seinen Ausdruck nicht durch eine bloße Naturnachahmung finden; es kam darauf an, einen Rhythmus zu suchen, dessen Wirkung ihm entsprach. Aber es lag in der Natur der Sache, daß diese neue Form sich nur an Stoffen entwickeln konnte, die der Wirklichkeit ganz nahe standen. (Entwickeln — es wird sich zeigen, daß naturalistisches Weltgefühl seine Form-Vollendung gerade in ganz phantastischen Stoffen finden kann.) So hatte die falsche ästhetische Theorie von der Naturnachahmung doch mit der wirklichen künstlerischen Aufgabe der Zeit, dem Ausdruck naturalisti-

schen Weltgefühls, etwas zu tun. — Holz und Schlaf begannen nun kleine Prosawerke zu gestalten, deren Form möglichst getreue Naturnachahmung, deren Inhalt das Leben, das Leiden der ganz bedrängten, ganz unfreien Kreatur war. Die erste Folge dieser Studien wurde unter dem Titel „Papa Hamlet" (1889) veröffentlicht. So nannte sich die erste Skizze, die den trüben Untergang eines Komödianten behandelte eine andere schildert unter dem Schlagwort „Der erste Schultag" Leiden und Freuden eines hilflosen kleinen Jungen, und die dritte, „Ein Tod", malt die Nacht am Bett eines sterbenden, im Duell verwundeten Studenten. Eine weitere Folge erschien 1891 unter dem Titel „Die papierne Passion". Das Titelstück eine Milieuszene aus nördlicher Berliner Mietskaserne; der Rest Studenten- und Chambre garnie-Szenen aus dem dumpfigen Berliner quartier latin. Diese Studien sind hier nicht nur von Bedeutung, weil sie auf den entscheidenden Dramatiker der Epoche eingewirkt haben, sie sind selbst mehr als halbdramatische Gebilde, im gewissen Sinne sogar die konsequentesten — das heißt aber keineswegs die wertvollsten —, die der Naturalismus in Deutschland überhaupt hervorgebracht hat. In allen spielt der Dialog die Hauptrolle, und in der „Papiernen Passion" geht die Annäherung an das Drama sogar so weit, daß nur die direkte Rede groß, der ganze andere Text, gleichsam als Bühnenanmerkung, klein gedruckt ist. Die Einstellung auf den Dialog ist bei den konsequenten Naturalisten nicht überraschend. Denn es ist ja eigentlich nur das menschliche Zwiegespräch, das mit dem Werkzeug der menschlichen Sprache wirklich und genau nachgeahmt werden kann! Daß die Korrektheit sprachlicher Nachahmung sonst sehr enge Grenzen hat, bei denen die theoretisch doch ganz ausgeschlossene Wahl und Willkür des Verfassers unvermeidlich anfängt, das konnte selbst einem so leicht entschlossenen Theoretiker wie Arno Holz nicht entgehen. Wenn es etwa heißt: „Das kleine blitzende Pünktchen auf dem Zinkdeckel der langen Pfeife hinten in der Schrankecke tanzt, zwischen den beiden blutroten Troddeln oben am Mundstück blinkern ein paar Goldfäden" — so mag das ja möglichst genaue Schilderung sein; aber einmal ist es nicht ausgemacht, ob dieser geschilderte Vorgang bei schärfster Beobachtung nicht noch in viele feinere Details zu zerlegen wäre, und zweitens ist es absolut ausgemacht, daß gerade dies optische Phänomen aus einer großen Anzahl anderer nicht verwerteter mit künstlerischer Willkür ausgewählt wurde, als es die abendliche Lichtveränderung in einem Zimmer zu schildern galt. Das Gespräch der Menschen dagegen läßt sich fixieren, und in allen Einzelheiten und Äußerlichkeiten erschöpfend genau wiedergeben. Man kann eine Alltagsunterredung belauern und mitstenographieren, so gut wie man das amtlich mit einer Parlamentsdebatte macht. Tatsächlich erzählt man, daß Holz und Schlaf, den Stenographenstift in der Hand, solche Studien gemacht haben.

Und sicher ist, daß sie in ihren Dialogen nun den Eindruck stenographischer Treue zu machen versuchen. Der „Sekundenstil“, der der Wirklichkeit Schritt für Schritt folgt, triumphiert in diesen Reden: „Det wah'n Kind! — Jott! Ick sage! — Se hätt'n man bloß ihre Ogen sehn soll'n — Na! — Ick... wenn ... mit eenem Worte ... Sehn Se! Sonn Kind ...“
Von der gepflegten, wohl gegliederten, geistig klaren schriftdeutschen Sprache, die bisher allein als brauchbar für einen Dialog gegolten hatte, war nichts übrig geblieben. In diesem Dialog stotterten, stockten, stammelten die Leute, wie in der Wirklichkeit — ja sogar noch mehr! Denn man kann nicht gut ein bisher fehlendes Element in irgendeinem Zusammenhang entdecken und darstellen, ohne es zu übertreiben. Zweifellos war der Verzicht auf geschlossene, feste Satzgebilde, wiewohl er der Natürlichkeit dienen sollte, ziemlich unnatürlich. Denn auch dem ungebildetsten, gedrücktesten Wesen gelingt doch ab und zu einmal ein runder und fester Satz. Während hier nahezu alles in Interjektionen und Anakoluthen schwimmt. Aber gerade diese Selbstaufhebung der Theorie darf man als das künstlerische Element dieser Studien ansprechen. Es handelt sich ja in der Kunst nicht um Richtigkeiten, sondern um Gefühlserweckungen. Und ein Gefühl des unfreien, von keinem Persönlichkeitsbewußtsein geleiteten und gefestigten, in der Flut äußerer Eindrücke schwankenden Menschen, das wird tatsächlich durch diese Art Dialog in uns erzielt. Insofern gelangten diese Studien zu einer sehr intensiven Menschendarstellung. Aber Menschendarstellung ist nicht Drama, und so ist es eigentlich ein Vorzug dieser naturalistischen Szenen, den dramatischen Anspruch nicht zu erheben. Denn ihnen fehlt und muß fehlen das Bewegungselement. Sie entwickeln so gut wie nichts, weder vorwärts noch rückwärts. Die Resultate sind minimal im Verhältnis zum Ausmaß dieser Gespräche. Die ungeheuerliche Ausführlichkeit erschöpft sich in Details, die immer wieder und wieder den gebundenen Menschen und die bindende Umwelt abmalen. Die betonende Kraft ist ganz gleichmäßig auf alles verteilt, denn alles gehört zum „Milieu“. Und so kann auch jene innere Spannung nicht entstehen, die als Korrelat der äußeren in jedem Drama wohnt und auf Herausarbeitung zweier großer, gegeneinander arbeitender Seelenkräfte beruht. Nur die lastende Schwere der Umwelt, wie sie menschliche Wesen zerdrückt und ihre Seele aufreibt, die war in diesen Studien seelische Erscheinung geworden. Und das war denn wohl auch die Wirkung, die von „Papa Hamlet“ (den die beiden, um die Auslandsbegeisterung ihrer Kameraden zu verspotten, unter dem skandinavischen Pseudonym Bjarne P. Holmsen veröffentlichten) auf einen jungen Dichter ausging, der bald in den Mittelpunkt des Interesses treten sollte.

Inzwischen war in Berlin Entscheidendes für die Durchsetzung der neuen Kunst auf theatralischem Gebiet geschehen. Zwei junge Schriftsteller, die sich damals noch wesentlich als Theaterkritiker fühlten, während ihre spätere Laufbahn sie vor allem als Politiker bekannt machen sollte, Maximilian Harden (geb. 1861) und Theodor Wolff (geb. 1868), gaben die Anregung zur Gründung einer „Freien Bühne", die nach der Art von Antoines théâtre libre in geschlossenen und dadurch vor der Zensur sicheren Aufführungen das neue Drama zeigen sollte. Doch lag zum Unterschied von jener Pariser Bühne hier kein geschäftliches Unternehmen vor, sondern eine gemeinnützige Vereinsgründung. Die außerordentlichen Mitglieder waren nur Besucher der Vorstellungen, die 10 ordentlichen hielten die geistige Leitung in der Hand. Zu ihnen gehörten auch die Brüder Hart; doch war es entscheidend, daß nicht ihnen die führende Rolle zufiel, sondern Paul Schlenther und Otto Brahm. Und schließlich wurde — im organisatorischen Sinne sicher zum Heil des Ganzen — Otto Brahm mit einer Art diktatorischer Gewalt bekleidet. Dieser Kritiker erst der „Vossischen Zeitung", dann der „Nation" wurde auch Herausgeber der Zeitschrift „Freie Bühne", die sich der Verein im Jahre 1890 schuf, und die heute noch als „Neue Rundschau" fortlebt. Der Verleger dieses Organs war S. Fischer, der zu den ordentlichen Mitgliedern der „Freien Bühne" gehörte und dessen Verlag fortan führende Bedeutung für die literarische Bewegung in Deutschland gewann. Unter Brahms sicherer und kräftiger Leitung eröffnete die Freie Bühne am 29. September 1889 ihre Tätigkeit mit einer Aufführung von Ibsens „Gespenstern": „weil wir in Ibsen vor allen anderen Germanen den Pfadfinder, oder, wenn man will, auch nur den Pfadsucher derjenigen dramatischen Kunst erkennen, die dem neuen Lebensinhalt am nächsten kommt" (Schlenther). Die Aufführung des Dramas, das ja bei seiner hohen bühnentechnischen Qualität von unfehlbarer Wirkung ist, machte starken Eindruck. Doch war das mehr eine Programmerklärung als eine eigentliche Tat. Denn die „Gespenster", obwohl immer noch von der Zensur verfolgt, waren doch in Deutschland schon mehrmals gespielt worden, und Ibsen war bereits durchaus der Mann des Tages. Um eine Revolution des deutschen Dramas zu dokumentieren, genügte es nun nicht, aus der zeitgenössischen Weltliteratur alles zusammen zu suchen, was sich allenfalls als Naturalismus deklarieren ließ. (So hat die Freie Bühne später Tolstoj, Strindberg, Henri Becque, die Goncourts, Zola und Björnson neben Anzengruber und dem herzlich wenig geeigneten Fitger gespielt.) Es kam alles darauf an, neue deutsche Talente zu zeigen. Und da war es denn das entscheidende Glück des Unternehmens, daß Brahm während der Vorbereitungszeit, Anfang September 1889, ein Buch zugesandt erhielt, das in der Conradschen Buchhandlung ziemlich primitiv gedruckt war und den Titel „Vor Sonnen-

aufgang" führte. Es war Bjarne P. Holmsen zum Dank für „entscheidende, durch ‚Papa Hamlet' empfangene Anregungen" gewidmet, und sein Verfasser hieß Gerhart Hauptmann.

Adalbert von Hanstein, ein damals junger Literat, der keiner bestimmten Richtung angehörte und der mit seinem zwischen Kritik und Kunst etwas unsicher tastenden Talent bis zu seinem frühen Tode bei allem Enthusiasmus keine nachhaltige Wirkung erreichte — Hanstein erzählt in seinen Aufzeichnungen über „Das jüngste Deutschland" (1900), wie er von seinem Verleger Paul Ackermann, der eben die Conradsche Buchhandlung übernommen hatte, das Stück zur Beurteilung erhielt und aufs wärmste empfahl. Das Buch wurde dann gedruckt und in etlichen Exemplaren an maßgebende Persönlichkeiten versandt. Es machte an verschiedenen Stellen großen Eindruck. Vor allem erkannte der alte Theodor Fontane, der mit seiner künstlerischen Kraft, aber auch mit seiner menschlich bürgerlichen Beschränktheit dem Realismus der Schlenther und Brahm sehr nahe stand, hier ein starkes Talent und sprach von der „Erfüllung Ibsens". Ganz besonders begeistert äußerte sich ein Vorkämpfer des Naturalismus in der Schauspielkunst Emanuel Reicher (1849 bis 1924), der schon lange gegen „die alte Jambentretmühle und den wohlstilisierten, sogenannten Konversationston" gewettert hatte und den „einfachen Naturlaut der menschlichen Sprache" forderte; er rief entzückt: „Wie lange habe ich diesen Stil in die Schauspielkunst hineinzutragen versucht! Wie habe ich die schön stilisierten Reden der Menschen absichtlich zerhackt, um sie natürlicher zu machen! Hier finde ich alles dieses schon vor!" — So fehlte es nicht an gewichtigen Empfehlungen, um Brahm seinen Entschluß zu erleichtern. Als zweite Aufführung der Freien Bühne ging, nur drei Wochen nach der Eröffnungsvorstellung, am 20. Oktober 1889 vormittags 12 Uhr im Berliner Lessing-Theater Hauptmanns „Vor Sonnenaufgang" in Szene. Es war eine der lärmendsten Theaterschlachten in der deutschen Bühnengeschichte, die Alten und die Jungen führten die schon vorher in Fluß gekommene Diskussion über das Stück bis zu Handgreiflichkeiten durch. Aber als der Lärm verklungen war, blieb die allmählich unumstößlich werdende Erkenntnis zurück, daß dieser stürmische Theatertag als Bühnengeburtstag eines großen deutschen Dichters bleibende geschichtliche Bedeutung behalten müsse.

Gerhart Hauptmann war 1862 als Enkel schlesischer Webersleute, Sohn eines Hotelbesitzers geboren worden. In seiner Umgebung war der Geist des schlesischen Pietismus mächtig; die Auseinandersetzung dieses Geistes mit der modernen Naturwissenschaft, wie sie ihm in Jena, wo sein Bruder Karl als Schüler Haeckels lebte, nahe gebracht wurde, ist für Hauptmanns Werden von großer Bedeutung gewesen. Der Kunst hatte er sich zuerst als Bildhauer

zugewandt — keineswegs ohne Begabung, aber doch ohne volles Gelingen und Genügen; als er dann 1885 nach Erkner bei Berlin zog, traten die von Anfang an neben der bildenden Kunst laufenden literarischen Bestrebungen stark in den Vordergrund. Eine Zeitlang unterlag Hauptmann jenem Irrtum, der für den werdenden Dramatiker typisch scheint (sind ihm doch Anzengruber, Grabbe, einen Moment lang sogar Hebbel erlegen!): er glaubte, Schauspieler werden zu sollen, und machte Studien bei einem alten, hochpathetischen Theaterroutinier (den er später als Direktor Hassenreuter in den „Ratten" verewigt hat). Allmählich aber reifte in der Atmosphäre Berlins für Hauptmann die Erkenntnis, auf welchem Wege sein Menschendarstellungstrieb Genüge finden könnte. Er stand mit jenem Teil der literarischen Jugend, die in dem nahen Vorort Friedrichshagen ansässig war, mit Bölsche und Wille vor allem, auch mit den Harts in Fühlung, er wurde Mitglied des Vereins „Durch", und er lernte Arno Holz kennen, dessen propagandistische Sicherheit und Energie auf ihn großen Eindruck machte. Den Sommer 1888 hatte er in Zürich zugebracht, wo die Vorlesungen des Naturforschers und leidenschaftlichen Alkoholgegners Forel ihn tief berührten; nach seiner Rückkehr entstand nun das Drama „Vor Sonnenaufgang". Darstellung eines bestimmten Milieus war für den Schüler des Naturalismus selbstverständliche Voraussetzung. Dies Milieu lieferten ihm Jugenderinnerungen von offenbar stärkster Nachwirkung: gewisse schlesische Dörfer hatte Hauptmann kennen gelernt, deren Bauern über Nacht zu Millionären geworden waren, weil man unter den Kartoffeläckern Kohle gefunden hatte. Der sinnlos auf die zufälligen Besitzer niederprasselnde Goldregen richtete eine furchtbare Verwüstung an, sie gingen seelisch und schließlich körperlich in Ausschweifungen der rohesten Art zugrunde. Der Fall war vom Standpunkt der Gesellschaftskritik aus besonders interessant, weil die wahnsinnige Konsequenz des Rechts am Privateigentum hier die Menschen nicht durch Mangel, sondern gerade durch Reichtum untergehen ließ. Aber zugleich traten natürlich auch durch die skrupellose Tyrannei der Neureichen und durch die Ausbeutung der Kohlengruben und der Kohlenarbeiter Elendserscheinungen der üblichen direkten Art in das Gesichtsfeld. — Den dramatischen Konflikt, der denn immerhin zur Belebung dieses Milieus nicht wohl zu entbehren war, lieferte nun die Nachwirkung von Forels Alkoholpredigt. Der junge sozialistische Kritiker, der freie, neue Mensch, mit einem Wort der Stellvertreter des Dichters, der diesem vermodernden Milieu als Mahner und als Kontrast zugesellt wird, er wird die Tochter eines solchen im Trunk verkommenden Millionenbauers lieben, und er wird diese im Sumpf blühende Lilie verlassen müssen, wenn er erfährt, daß sie aus einer in Trunksucht zugrunde gehenden Familie stammt. Er muß es, obwohl er sie liebt und sie daran

zugrunde geht — er muß es, weil er ein prinzipienfester Schüler Forels ist! Diese Schlußpointe mit der fast grotesken Überspannung der Vererbungslehre und überhaupt die ganze Gestalt des Edelmenschen Loth und alles, was mit ihm unmittelbar zusammenhängt, stellen die entscheidende Schwäche dieses Erstlingswerks dar. Vor allem, weil Hauptmann keinerlei sichere Distanz zu dieser Figur zu halten vermag, weil er sich bald aufs innigste mit ihr identifiziert, bald objektiv und fast ironisch ihre Schwärmerei und ihren Doktrinarismus behandelt. Zuweilen hat man direkt den Eindruck von Altklugheit, wenn der sehr jugendliche Autor Reden seines Helden als jugendlich zu belächeln versucht. Und es hat etwas Versöhnendes, wenn er doch sehr bald wieder ohne alle Überlegenheit selbst sich dem jugendlichen Pathos dieses Loth hingibt, so konventionell und papieren seine Reden häufig bleiben. Was aber die Opposition bei jener Uraufführung so wild anfachte, waren natürlich nicht die Schwächen dieses Ideenträgers, die man wohl eher noch als mildernde Umstände hätte gelten lassen, sondern die Szenen und Gestalten, in denen das düstere Milieu mit erstaunlicher Kraft geschildert wird. Der Dialekt einer lächerlich feingeschminkten Unbildung ist in Frau Krause ebenso großartig getroffen, wie ordinärer, sinnlicher Stumpfsinn in ihrem Liebhaber, dem Kahl-Wilhelm, und servil-schleichende, giftig-fromme Niedertracht in der Spillern. Oder die intellektuell besser bewehrte, höhere Gemeinheit in der Figur des typisch gewissenlosen bürgerlichen Strebers Hoffmann, der die dem Alkohol verfallene reiche Bauerntochter geheiratet hat. Noch stärker fast sind die knapp an den Rand gezeichneten Figuren des stummen und stumpfen Knechtselends, und man darf wohl glauben, was ein Augenzeuge versichert, daß für die junge Generation damals den allererschütterndsten Eindruck die nahezu stumme Gestalt des „Bär, genannt Hopslabär" gemacht hat: der Sandverkäufer, der verwahrloste, halb idiotische Bauernbursche, der zum Gaudium des reichen Pöbels einen riesigen Luftsprung macht, wenn man ihm zuruft: „Hopslabär, hops amool!" Die gebundene, mißhandelte Kreatur im Menschen war in dieser stummen Gestalt vollkommen sichtbar gemacht. — Was aber damals auch Fernerstehende, Ältere, ja hie und da Gegner des Naturalismus gewann, das war die Gestalt der Bauerntochter Helene, die inmitten der sie umgebenden Verkommenheit ein Wesen mit Sehnsucht nach Reinheit und Freiheit geblieben ist. Hier vernahm auch der minder Hellhörige zum erstenmal den Schlag des Hauptmannschen Herzens, und auch mancher Kurzsichtige mußte den Menschengestalter an jenem immer wieder erschütternden Aktschluß erkennen, da das Mädchen selbst dem Mann ihre Liebe gesteht und vor innerster Überanstrengung in Ohnmacht sinkt. Und dann die Liebesszene im 4. Akt, voll jener ewig wahren, albernen und glückseligen Spiele des Gesprächs, in

die sich immer wieder ein Gefühl rettet, das für alle Worte zu groß ist. Die punktierende, stockende und stammelnde Sprache des Naturalismus war auch in diesen Szenen, aber sie gestalteten hier eine Hilflosigkeit, die nicht aus dem Leiden, sondern aus dem Übermaß des Glückes stammt. „Kann ich dafür, daß die Natur auch schön ist?“ sagte der junge Dichter lächelnd. — — Und was nun den Naturalismus in dem dürftigen Sinne planloser, exakter Naturtreue anging, so gab es — bei aller charakteristischen Überladung mit getreuen Einzelheiten — doch schon in diesem Erstling sehr Vieles, was eines frei formenden Instinkts und sogar einer bewußten künstlerischen Absicht sehr verdächtig war. Die Handlungsbewegung in diesem Milieustück ist keineswegs unerheblich, denn es handelt sich um die Rettung Helenens: erst steigt durch die Ankunft Loths ihre Hoffnung und dann wird sie vereitelt, u. zw. durch gradweise Enthüllungen des Sumpfes, in dem sie steckt (und der ja schließlich den allzu prinzipienfesten Loth abschreckt). Es ist also Entwicklung rückwärts und vorwärts da. Die resultierende Spannung wird kunstvoll gesteigert und unterbrochen, die Aktschlüsse sind durchaus mit epigrammatischer Wirkung gesetzt. Und jene Figur, die vom primitiven Standpunkt, der nur nach dem Wirklichkeitsgehalt der Stoffteile fragt, am allerschlimmsten „naturalistisch“ scheint, ist in Wirklichkeit der stärkste Beweis für ein naturüberlegenes Künstlertum in dem jungen Hauptmann: Der Bauer Krause nämlich, Vater der Helene und der Frau jenes Hoffmann, ist zufolge seines Reichtums in tierische Trunkenheit versunken — in einen Zustand, in dem nicht einmal die eigenen Töchter vor ihm sicher sind. Diese Gestalt, die für die Milieudarstellung zugleich die äußerste Grenze bedeutet, ist künstlerisch so behandelt, daß sie etwas von der schaurigen, überlebensgroßen Wirkung eines Gespenstes erhält: sie taucht erst am Anfang des zweiten Aktes auf, in der Morgendämmerung heimkehrend, taumelnd, lallend, ein drohender Spuk, dessen reale Bedeutung man erst nur halb begreift und dessen Eindruck doch auf allen folgenden Akten lastet. Wenn zum Schluß dieses Scheusal in genau dem gleichem Zustand erscheint und lallt: „Hoa' iich nee a poar hibsche Tächter?“ — die eine ist eben von einem toten Kind entbunden, die andere hat sich eben das Leben genommen! — — dann ahnen wir, daß dieser Hauptmann nur in einem anderen, aber in keinem wörtlicheren Sinne „Naturalist“ ist als jener Zola, der die möglichst getreu ergriffenen Wirklichkeitsteile zu Kunstwerken von monumentalem Ausmaß, starrer Symmetrie, großartig ausgesparter Rhythmik ordnete.

Nur acht Monate später, noch am Ende ihrer ersten Spielzeit, brachte die Freie Bühne Hauptmanns zweites Werk „Ein Friedensfest“ (aufgef. 1. VI. 1890, gedr. im selben Jahr). Das Stück bedeutete in vieler Beziehung einen großen Fortschritt gegenüber „Vor Sonnenaufgang“, ja es ist an geschlossener

Kraft und theatralischer Gedrungenheit von Hauptmann überhaupt kaum jemals übertroffen worden. Diese „Familienkatastrophe“ ist auf den einen Weihnachtsabend zusammengedrängt, von dem der bitter ironische Titel spricht. Und das Verhängnis der Menschen schreitet fast bis zuletzt dadurch vorwärts, daß immer mehr von ihrer Vergangenheit aufgedeckt wird. Diese bis zum Ende fortwirkende Exposition, diese „Enthüllungstechnik“, die Ibsen in seinen Dramen, von den „Gespenstern“ an, gemeistert hatte, und die ihm seine deutschen Herolde merkwürdigerweise als besondere Natürlichkeit angerechnet hatten, obschon sie nur ein uraltes konzentrierendes Kunstmittel war — diese Technik war von Hauptmann hier ausgezeichnet gehandhabt. Wie es ja auch sonst an sichtbaren Einflüssen der literarischen Zeit nicht fehlt: Alkoholismus und Vererbungstheorie müssen auch ihre erhebliche Rolle spielen. Aber von höchster Eigenart und Kraft war doch hier die Kunst, wie die fünf Menschen dieser unseligen Familie Scholz einander ähnlich gemacht waren, wie die gleiche Starrheit, die gleiche, in verletzenden Hohn ausbrechende Scham, die gleiche zügellose Heftigkeit all diese Menschen beherrscht und sie dadurch unfähig macht, miteinander zu hausen. Wie hier trotz bestem Willen einer des anderen Hölle werden muß, das war trotz des naturgetreuen modernen Stoffs im Grunde keine andere Tragödie als die der Atriden, um deren Stirn „der Gott ein ehern Band“ schmiedete. Und wenn das Naturalismus war, weil es den unfreien, den gebundenen Menschen mit höchster Kraft verkörperte, so war es merkwürdigerweise schon der Naturalismus, der die Attribute der Gebundenheit gar nicht mehr aus den äußeren, gesellschaftlichen Bindungen zu holen brauchte. Der Fluch dieses Geschlechts liegt in seinem Geblüt, und es tut zur Sache dieser Tragödie sehr wenig, ob es eine argivische Königsfamilie oder die eines norddeutschen Arztes ist, in deren Adern dies Blut rollt. Für die düstere Grundstimmung der Generation bleibt es freilich charakteristisch, daß die positiven, die erlösenden Elemente, die sich hier zum erstenmal in das düstere Spiel der Abhängigkeiten wagen, recht schwach bleiben. Die beiden Frauen, Mutter und Tochter, die den Frieden einer freien, gütigen Geistigkeit in diese dumpfe Welt bringen sollen, kommen nicht zur rechten Wirkung, obschon ihnen manch schönes Wort in den Mund gelegt und sogar das letzte gegönnt wird. Aber ihr Trost erzielt nicht die sichernde Gefühlswirkung, die eigentlich von ihm ausgehen soll.

Bis zu dem dritten Stück Hauptmanns verging nur ein halbes Jahr. Die „Einsamen Menschen“ erschienen auf der Freien Volksbühne am 11. I. 1891. Dies Stück ist für die Zeitgeschichte und für die Wirkungsgeschichte des Dichters wichtiger als für die rein kunstgeschichtliche Betrachtung. Die Fähigkeit der Menschendarstellung, die Gabe, mit hundert kleinen Akzenten des Handelns

und Sprechens die Gestalten erschütternd lebendig zu machen, war hier zum mindesten nicht stärker entfaltet als im „Friedensfest". Aber wenn Hauptmann mit den vorausgegangenen Stücken der jungen Generation wesentlich einen künstlerischen Dienst getan, ihren ästhetischen Theorien und ihrem allgemeinen Weltgefühl Genüge gebracht hatte, mit den „Einsamen Menschen" wurde er für viele in dieser jungen Generation rein menschlich, ganz privat ein Sprecher, ein Befreier, ein Freund. Denn im Wesen und Schicksal des Johannes Vockerat fanden sich (so sehr, daß einige von ihnen diesen Namen als Pseudonym erwählten!) die Bürgerssöhne porträtiert, die damals sich der Literatur zuwandten und sich zu allem bekannten, was das gute Bürgertum der achtziger Jahre verabscheute; sie waren Sozialisten und Freigeister und sie waren zugleich entzündet von den Lehren des großen Individualisten, träumten vom Übermenschen, von einer Pflicht gegen die eigene Persönlichkeit, die sich vor allem auch in einer neuen, freien Auffassung der erotischen Beziehungen äußern sollte. Von all diesen dunklen Drängen aus dem sicheren Gefüge seiner Familie gerissen ist auch Johannes Vockerat. Die glaubensstrengen Eltern sind ihm so fremd geworden wie die an der bürgerlichen Konvention haftenden Lehrer und Freunde; und auch die gute kleine Frau, die an seiner Seite lebt, kann mit aller Liebe der Unrast seines ringenden Geistes nicht genügen. So findet Johannes seine Ergänzung, seine Erlösung in einer Frau, die Freiheit suchend und deshalb vereinsamt ist wie er: in Anna Mahr, der Studentin. Damit taucht zum erstenmal ein Typus auf, der eine erstaunlich große Bedeutung für diese Generation hatte. Die Emanzipation der Frau war, weil sie in das Geschlechtsleben eingriff, die erregendste von all den Formen, unter denen sich die Empörung gegen die Konvention des selbstzufriedenen Bürgertums vollzog. Die Hälfte aller Menschen war durch die Vorurteile der bürgerlichen Gesellschaft über das, was sich für ein junges Mädchen zieme, was eine Frau zu tun und zu lassen habe, um elementare Rechte der Welt- und Selbsterkenntnis, des Genießens, Leidens, Sich-Entfaltens gebracht. Der Protest dagegen war es ja, der in Ibsens „Nora" und zum Teil auch noch in den „Gespenstern" die ungeheure Wirkung getan hatte. Nun begann zu Ende der achtziger Jahre die Frauenbewegung wirklich zu marschieren, und eines ihrer auffälligsten Symptome war das Erscheinen von Frauen an vereinzelten Universitäten! Die Züricher Studentin wurde der ganzen Generation ein Symbol der neuen Freiheit. So war es ein glücklicher Griff Hauptmanns, als er zuerst dies Wesen auf die Bühne brachte. Aber gerade darin ist auch das Vergängliche an seinem dritten Drama begründet. Schon heute können wir kaum noch nachempfinden, daß die Tatsache einer studierenden Frau Verwirrung und Erschütterung, Mißtrauen und Angst in bürgerlichen Gemütern erregt;

und auch Ernst Haeckel, der Abgott Johannes Vockerats, kann uns heute schwerlich als geistiger Befreier, als Begründer neuer, kühner Weltanschauung gelten. (Sowenig man der Verdienste des Erschütterers übermächtiger offizieller Dogmen vergessen soll.) Vielleicht steigerte gerade die Schwäche dieses Johannes, die Unsicherheit seiner Haltung für die damalige Generation, die sich ja in ihm gespiegelt und entschuldigt fühlte, den Reiz des Dramas; — für uns beschädigt sie den Kern der tragischen Wirkung, denn wir können diesen Johannes, der immerfort revoltiert und immerfort nachgibt, der so viel spricht und so wenig tut, nicht ganz ernst nehmen. Wenn er von den großen Arbeiten redet, die er vor hat, erinnert er ein klein wenig an Hjalmar Ekdal, Ibsens unsterblichen Selbstbetrüger. — Aber trotz dieser Schwächen tritt Hauptmanns Künstlertum in das hellste Licht durch die tiefe, von reinstem Mitgefühl genährte Lebenswärme, die gerade von all den Gestalten ausgeht, gegen die sich Johannes, der Literat, empört. Diese Träger der bürgerlichen Konvention sind von unübertrefflicher Gegenwärtigkeit. Die alte, fromme Mutter, in ihrer Güte streng und in aller eifervollen Strenge doch wieder so menschlich gütig, der Vater eine erstaunlich organische Mischung von naiver Lebenskraft und pietistischer Strenggläubigkeit. Und dann Käthchen — Johannes Vockerats Frau! In den geistig hochzielenden Reden des Johannes und der Anna Mahr ist der papierne Ton konventioneller Prosa, an dem Alfred Loth so stark litt, noch nicht immer ganz vermieden; tastende Aufgelöstheit der Rede wirkt bei ihnen nicht selten wie eine etwas äußerliche Verhüllung innerer Sprachkonvention. Sie leben bestenfalls von den Nerven her, kaum von der Seele. Das arme Käthchen aber ist aus der Tiefe lebendig. Sie hat die Sprache der stummen Kreatur, der Wehrlosen in der Welt — das eigentlichste naturalistische Thema, es wird hier wieder wunderbar bewältigt. Man fühlt hinter den armen, ungeschickten Worten dieses Wesens das Leid zucken, das sie selbst noch kaum kennt und ist erschüttert, wenn es sich schließlich doch in einem jähen Aufschrei entlädt. — Es läßt sich heute, wo die historische Situation der „Einsamen Menschen" noch nicht völlig abgeklungen ist, nicht mit Gewißheit sagen, ob dies Drama (wie so manches Ibsensche Gesellschaftsstück) nicht in naher Zukunft trotz seiner großen künstlerischen Qualitäten verstauben werde. Die Augenblickswirkung ging jedenfalls weit über die beiden ersten Stücke Hauptmanns hinaus, sie war bereits keine rein deutsche mehr: in allen Ländern, wo eine junge Generation gegen die bürgerliche Familie revoltierte, fand dies Stück und mit ihm Gerhart Hauptmanns Name Eingang.

Eine neue Steigerung des Hauptmannschen Erfolges kam dann zwei Jahre später mit seinem vierten Werk, dem letzten, dessen Uraufführung noch der

„Freien Bühne" zufiel, weil die Polizei die Aufführung, zu der L'Arronge am „Deutschen Theater" sofort bereit war, verbot. Den 26. Februar 1893 gingen die „Weber" in Szene. Das Buch im vollsten schlesischen Dialekt war bereits 1892 unter dem Titel „De Waber" gedruckt worden. Die späteren Fassungen milderten den Lokalton der Sprache, näherten den Dialog etwas dem Schriftdeutschen an. Und da war nun zu ihrer dramatischen Form gelangt die stärkste jener Bewegungen, die inmitten der bürgerlichen Selbstzufriedenheit den revolutionären Geist der Jugend entzündet hatten. Der Anblick des sozialen Unrechts, das Schicksal der Millionen, die durch die Entwicklung des Kapitalismus und den sogenannten freien Arbeitsvertrag der Willkür der Besitzenden hilflos ausgeliefert sind und nicht einmal das Notdürftigste, geschweige denn einen Anteil an den Kulturgütern besitzen — das war es ja vor allem, was den Geist des Aufruhrs in der Jugend der 80er Jahre genährt hatte. Ein Werk aber, das diesem zornigen Mitleid eine theatralische Gestalt gab, mußte noch einen ganz anderen Widerhall in Deutschland und im Ausland finden als die „Einsamen Menschen". Jenes Glück, das sich immer dem Verdienst verkettet, hatte dem Dichter einen Stoff zugeführt, der den Kämpfen der Gegenwart nahe genug war, um ihren ganzen Gefühlsgehalt aufzunehmen, und doch der Aktualität genug entrückt, um eine feste, künstlerische Formung zu ermöglichen. An der Schwelle der modernen Arbeiterbewegung in Deutschland lag jener Weberaufstand von 1844, der zuerst weitere Kreise der deutschen Intelligenz auf proletarisches Elend aufmerksam gemacht hatte und dem schon in der vormärzlichen Generation eine Reihe zum Teil recht berühmter Gedichte z. B. von Heine und Freiligrath gewidmet worden waren (vgl. auch S. 618). Diese Ereignisse waren dem Dichter persönlich nahe gebracht worden durch Erzählungen vom Großvater, der ja selbst noch ein Webersmann gewesen war. Die Szenerie dieser Vorgänge und das schlesische Volk, unter dem sie spielten, alles war ihm von Kind an vertraut. So setzte er denn an diesem Punkte ein, um das große, naturalistische Szenengemälde sozialen Elends zu entwerfen. Noch eins gab ihm die Tradition, das sein künstlerischer Instinkt zu stärkster theatralischer Konzentrierung zu verwenden wußte: das Lied vom „Blutgericht", das damals in den schlesischen Gebirgsdörfern entstanden war — in seiner ungebärdig wilden Kraft wohl das stärkste Stück politisch-revolutionärer Lyrik, das das deutsche Volk überhaupt je hervorgebracht hat. Nachdem Hauptmann im ersten Akt die Weber an der Kasse des Fabrikkontors — und damit die wirtschaftliche Grundlage ihres Elends — gezeigt hat, läßt er den zweiten Akt in einer furchtbar verelendeten Weberfamilie, im Häuschen des armen Korbflechters Ansorge spielen; und hier entzündet sich am Vortrag der Strophen des „Blutgerichts," das der heimkehrende Soldat

Moritz Jäger mitbringt, die revolutionäre Stimmung. Das Lied steht dann auch im Mittelpunkt des dritten Akts, einer Gasthausszene, in der die Empörung zum vollen Ausbruch kommt. Es wird für den Kampf mit der Obrigkeit Objekt zugleich und Fahne. Im vierten Akt, der die Häuslichkeit des Fabrikanten Dreißiger und dann den Einbruch der Weber zeigt, bleibt das Lied im Hintergrund. Aber im Schlußakt tönt es wieder „vielhundertstimmig, wie ein dumpfes, monotones Klagen" — ehe die Salven krachen, in denen der Aufstand zusammenbricht. Man sieht schon aus diesen Andeutungen, daß die fünf szenischen Verdichtungen in diesem naturalistischen Schauspiel höchst planvoll angesetzt und zu wirksamer Steigerung geordnet sind. Man soll nicht vergessen, daß diese theatralischen Qualitäten für den großen äußeren Erfolg des Stückes sehr wesentlich gewesen sind. Seine innere Wirkung freilich stammt aus der geradezu überwältigenden Fülle der ganz lebendigen Einzelgestalten. Von dem schnoddrig frivolen Handlungsreisenden in der Gaststube bis zu dem laulich konventionellen Pastor im Fabrikantensalon, — von der wortkarg drohenden Wut des alten Schmieds bis zu dem schwachen schließlich mitgerissenen Duldertum des alten Baumert, — von der gedankenlosen Schuftigkeit des Expedienten Pfeiffer bis zu dem jugendlichen Hauslehrer, der als einziger in diesem Stück einen Moment lang von der Erkenntnis des Dichters aus sprechen darf, — von der herben Zuschauerweisheit des Hausierers bis zu dem Berufssoldatentum des Gendarmen, — von der koketten Wirtstochter bis zu der Fabrikantenfrau Dreißiger, dieser emporgekommenen Pute, die sich im Augenblick der Gefahr plötzlich wieder nach ihren „kleenlichen Verhältnissen" zurücksehnt — welche Fülle von Gesichten! Welche gleichmäßig verteilte Kraft, die wirklich wie Gottes Sonne Gerechte und Ungerechte mit Lebenswärme versieht und weder den Armen noch den Reichen, weder den Edlen noch den Gemeinen den Augenblick vorenthält, wo wir auch in ihnen die leidensfähige Kreatur und damit ein Stück göttlicher Seele spüren. — Man hat oft gesagt, das Neue dieses Dramas sei, daß es keinen Helden mehr habe, das ganze Webervolk sei der Held. Das ist nur bedingt richtig. Der dramaturgische Effekt ist freilich so, daß sich unser Anteil an den einzelnen Gestalten zu einem Gesamtgefühl summiert, weil ja für alle diese Menschen die einsetzenden Katastrophen gleichzeitig Bedeutung haben. Aber jede dieser Gestalten kommt uns individuell nahe und gibt in einer sehr persönlichen Nuance den allgemeinen Zustand sozialen Unterdrücktseins wieder. Kunstwerke, in denen die Individuen verschwinden und die Masse als solche zur Gestaltung gelangt — man denke nur an Zolas Germinal! — sehen ganz anders aus. In der Darstellung des sozialen Konflikts ruht überhaupt keineswegs die tiefste Bedeutung dieser Dichtung. Dieser Aufstand verelendeter, gewissenlos ausgebeuteter Heimarbeiter hat schon an sich

wenig mit der revolutionären Bewegung des klassenbewußten Proletariats zu tun. Aber auch Hauptmanns Darstellung reicht nicht erheblich über den Gesichtspunkt der Weber selber hinaus, die den letzten Grund ihres Elends in der Herzlosigkeit und Borniertheit einzelner mächtiger Unternehmer finden wollen. Noch weniger als von einer tiefen wirtschaftlichen Erkenntnis geht Hauptmann von einer simplen revolutionären Tendenz aus. Das beweist ja am stärksten der großartige fünfte Akt, der plötzlich noch eine neue Gestaltengruppe zeigt: da steht in der Mitte zwischen der wildrevolutionären Schwiegertochter und dem noch schwankenden Sohn hoch aufgerichtet die Gestalt des alten Hilse, der mit fast lächelnder Überlegenheit auf das ganze umstürzlerische Treiben sieht. Dieser Alte hat einen Halt und eine Sicherheit, den seine Brüder im Elend nicht haben — denn er glaubt, glaubt mit einer tiefen Kraft, die ihm diese Erde und alles, was auf ihr geschehen mag, nur als Durchgang, nur als Tal der Prüfung erscheinen läßt für ein Jenseits, in dem die göttliche Gerechtigkeit alles ausgleicht. Für diesen Sinn ist Dulden, selbst äußerstes Dulden der Weg zum Heil und alle Empörung Sünde. Diese Gesinnung ist in sich unwiderlegbar; auch daß nach des Dichters tragischer Ironie eben dieser fromme Alte, dieser Feind der Erhebung durch eine verirrte Kugel der Soldaten fällt, widerlegt seinen Standpunkt schwerlich. Was der Dichter aber an ihm so erschütternd darstellt, ist im Grunde ganz das gleiche, was an der Wut der verzweifelten Empörer im Innersten ergreift: es ist der Durchbruch der letzten seelischen Kraft durch alle Verschüttungen des Milieus. Diese Kraft, die beim alten Hilse noch die Wege des Glaubens gehen kann, sie muß bei den anderen als Aufruhr sich entladen. Aber es ist die gleiche Kraft: „Jeder Mensch hat halt 'ne Sehnsucht." Der Satz steht nicht ohne Grund genau in der Mitte, genau in der Höhe des Stücks, am Ende des dritten Akts. — War der Naturalismus Ausdruck eines Weltgefühls, das am Menschen vor allen Dingen die hundertfache Abhängigkeit sah, in der er, von Kräften außerhalb seines Innern unterjocht, dahinlebte, so gelangte die naturalistische Darstellung gerade dadurch hier zu ihrer äußersten Wirkung, daß sich die Flut der unterjochenden Kräfte am Felsen einer geheimen Seelenkraft brach. Der alte Korbflechter Ansorge, dessen ganze Menschensprache fast verdumpft und verdorrt scheint auf ein ewiges „Nu nee, nee — nu ja, ja" diese vom Elend ganz zugedeckte Seele, aus der es doch dann mit zitternder Wut hervorbricht: „Und das muß anderscher wer'n, sprech ich, jetzt uf der Stelle. Mir leiden's ni meh! Mir leiden's ni mehr, mag kommen, was will" — dieser alte Ansorge wurde in der Darstellung Reichers fast zur Hauptgestalt der Dichtung. Und er bezeichnet vielleicht den höchsten Punkt, den der Naturalismus auf der Bühne erreichte.

Der Naturalismus als lebendige Kraft — nicht als ästhetische Doktrin! Diese letztere hatte allerdings inzwischen ein viel konsequenteres Gebilde hervorgebracht. Ein paar Monate nach Hauptmanns „Vor Sonnenaufgang" waren durch die „Freie Bühne" die Verfasser von „Papa Hamlet", Hauptmanns Anreger Holz und Schlaf mit einem eigenen dramatischen Versuch auf die Bühne gelangt: „Familie Selicke" (aufgef. 7. IV. 1890, gedr. im gleichen Jahr). Bei dieser Aufführung schrieb der alte Fontane: „Diese Vorstellung wuchs so weit über alle vorhergegangenen an Interesse hinaus, als wir hier eigentlichstes Neuland haben. Hier scheiden sich die Wege, hier trennt sich alt und neu." An diesem Satz ist nur dann etwas Richtiges, wenn man ihn, was wohl nicht ganz im Sinne seines Urhebers ist, von jedem wertenden Charakter entkleidet. Wenn es sich um die bloße Konsequenz jenes Naturalismus handelt, der der Kunst lediglich die Tendenz zuschreibt „wieder Natur zu sein", so war man mit jener zähen Korrektheit, die Holzens eigenste Kraft ist, hier allerdings weiter gekommen als Hauptmann in „Vor Sonnenaufgang" oder Tolstoj in der „Macht der Finsternis", die Fontane zum Vergleich heranzieht. Aber just deshalb war man an künstlerischer Lebenskraft (wie das Kleinmalertalent Schlafs sie beisteuern mochte) doch unendlich hinter solchen Werken zurückgeblieben. Die drei Akte spielen im Wohnzimmer der Familie Selicke, fast ohne Zeitabstand, an einem Weihnachtsabend wie Hauptmanns „Friedensfest". Und die Familie mit dem trunksüchtigen Vater, der zänkisch verbitterten Frau, dem totkranken kleinen Mädchen, den beiden halbwüchsigen Jungen und der großen Tochter, die der Zimmerherr, der cand. theol., der eben seine Pfarre erhält, liebt und aus dem Elend mit fortnehmen möchte, die aber um der anderen willen verzichtet — diese Familie ist in einem äußeren Sinne des Wortes durchaus lebendig. Die Haut ist da: die stockende und stammelnde und hastende Rede mundartlicher Färbung, wie wir sie aus „Papa Hamlet" kennen, zwar nicht durchweg vor sentimentalen und konventionellen Wendungen gesichert, aber im Ganzen doch von charakterisierender Farbe. Nur, daß uns alle diese Leute im Grunde nichts angehen; wir konstatieren ihre Existenz, aber sie bleibt uns gleichgültig im Unterschied zu den Hauptmannschen Gestalten, wie sie schon im „Vor Sonnenaufgang" hervortreten. Das macht wohl, daß durch diese ganzen drei Akte kein dramatischer Luftzug weht, der die starken, die packenden Worte aus den Gestalten herausreißt, daß das korrekte Gestrichel der fortschrittslosen Zustandsschilderung das bißchen Geschehen vollständig zudeckt. Am Ende des ersten Aufzugs darf die große Tochter ein wenig hoffen, am Schluß des zweiten stirbt die kleine, und am Ende des dritten verzichtet die große. Das ist alles. Es ist ganz gut möglich, daß von Einzelheiten dieses Stückes Einflüsse auf Hauptmanns „Friedensfest" übergegangen sind, daß sogar das sterbende Kin-

chen noch in seinem „Hannele" und der alte, komisch gutmütige Silhouetten-schneider Kopelke (der auch die Hauptfigur der „Papierenen Passion" ist) in Hauptmanns Schluck fortwirkt. Aber es hat trotzdem durchaus zureichenden Grund, daß die „Familie Selicke" fast von Anbeginn im Archiv der Literatur blieb, während die Hauptmannschen Stücke lebendigstes Eigentum aller Bühnen wurden. Das Naturgetreue ist eben noch keineswegs das künstlerisch Lebendige; immer handelt es sich darum, ob der gestaltete Stoff mich mit der Seelenkraft einer künstlerischen Persönlichkeit in unmittelbare Berührung bringt.

Von solcher beseelenden Individualität war aber in dem höchst gewissenhaft durchgearbeiteten Theaterstück der beiden Verfasser nichts zu spüren. Es war eine erstaunlich trockene, wirklich neutrale Masse. Erst die spätere, isolierte Weiterarbeit der Zwei hat deutlich gemacht, wie auch in der „Familie Selicke" ihr Beitrag verteilt gewesen sein muß und wie ihre persönlichen Kräfte sich ergänzten oder neutralisierten.

Von Johannes Schlaf erschien schon zwei Jahre nach der „Familie Selicke" eine selbständige Arbeit: „Meister Oelze" (gedr. 1892, aufgef. 1901). Diesem Stück, monoton, lichtlos, zähflüssig, und wohl deshalb auch nicht zu eigentlichem Bühnenleben berufen, wohnt doch eine ganz andere dichterische Energie inne als der „Familie Selicke". Die Zustandsmalerei ist doch hier nicht mehr Selbstzweck sondern Hintergrund, Hintergrund für einen Kampf, der in ermüdend zähem Gleichmaß, aber mit außerordentlicher Energie durchgefochten wird zwischen Meister Oelze, der durch Mord sein Erbteil an sich gebracht hat, und seiner Stiefschwester Pauline. Dieses bis zum Tode hartnäckige Gefecht um ein Geständnis hat als Motiv wahrscheinlich noch nach vielen Jahren auf Dehmels scharf stilisiertes Drama „Menschenfreunde" gewirkt. Das geistige Ergebnis ist bei Schlaf gering, denn sowohl Oelze wie seine Schwester sind typisch enge, habgierige Kleinbürger, an denen nichts als das Maß ihrer Lebenskraft zu interessieren vermag. Aber die Luft des dumpfen Zimmers, in dem dieser Kampf sich abspielt, füllt sich doch mit einer gewissen Stimmungsgewalt, zumal im letzten Akt, wenn draußen die Morgensonne über den Äckern aufgeht und der Kuhreigen herüberklingt.

Die späteren Dramen von Schlaf: „Gertrud" — „Die Feindlichen" — „Der Bann" sind kaum anders als zu einmaligen Versuchen auf die Bühne gelangt, und zwar durchweg aus zureichenden Gründen. Schlaf setzt hier als das naturalistische Paradigma, als Typus des unfreien, ständig von zahllosen Eindrücken überwältigten Menschen die nervösen Geschöpfe der bürgerlichen Gesellschaft. Da haben wir unverstandene Frauen, fahrige Literaten, Hysterische jeder Art — und in logischer Folge: Hypnose als äußerstes Zeichen auf-

gelösten Willens. Mit diesen Leuten kann aber nichts mehr geschehen; wenn sie sich nicht völlig im Kreise drehen, so kommen sie erst nach endlosen Spiralwindungen zu einem winzigen Fortschritt. Und im Zucken ihrer Nerven, in dem Stammeln und Stottern ihrer Sprache löst sich jeder Umriß. Der Verzicht auf den irgendwie geschlossenen Satzbau erreicht hier solche Höhepunkte: „Hahaha! — Oder doch! — Nein! — Ja!? — Ja, mein Gott! — Hehe! — Wir könnten uns ja töten? — Oder wollen wir noch warten!? — Probieren!? — Hehe! — Ob nicht vielleicht doch noch!? — Mit der Zeit!? — Hehe! — Vielleicht, was in den letzten vierzehn Tagen nicht möglich gewesen . . . Hehe!" Schlaf behauptet, in diesen Stücken den „indirekten Dialog" erfunden zu haben, wo es nicht mehr auf die Worte an sich ankommt, sondern auf das, was hinter ihnen steckt. „Geste, Mienenspiel, Körperbewegung und die Nuancierung, die der Affekt ihm leiht, machen, wenn nicht alles, so doch die Hauptsache." Daran ist nur richtig, daß die stets erforderte schöpferische Leistung des Schauspielers natürlich um so entscheidender wirkt, je schwächer die Wirkung des dichterischen Wortes an sich ist. Das indirekte Wort in dem Sinne, daß man merkt, wie auch ganz unbewußt hinter dem Reden eines Menschen völlig andere Impulse stecken als jene, die eben sein Wort bezeugen soll, dieser indirekte Dialog war in Deutschland schon von Grillparzer entdeckt und findet sich bei Ibsen und später bei Hauptmann stark entwickelt. Er ist auch leicht genug als menschendarstellerische Konsequenz eines naturalistischen Weltgefühls zu verstehen. Aber bei Schlaf gab es auch die Entschlossenheit nicht mehr, die bewußten und unbewußten Willen mit sprachlicher Schärfe voneinander abgrenzt. Es blieb ein ununterbrochenes Zucken und Rucken der Affekte — ein hysterischer Zustand, der Echtes und Falsches zu unterscheiden gar nicht mehr ermöglicht und aus dem rein zufällig schließlich ein Resultat herausspringt, bei dem der Vorhang fällt, das aber nach unserem Gefühl keineswegs endgültig sein würde, wenn das Spiel noch länger dauerte. — Schlaf ist tatsächlich in dem Grade und in dem Sinne Naturalist, daß seine Blicke mit wirklich gestaltender Wärme nur an der Sekunde, nur am kleinsten Detail haften; die Kraft zu einem Zusammenschluß größeren Stils fehlt fast völlig. So bringt er keine Menschen mehr, sondern nur noch zuckende Nervenbündel für die Bühne, die sich aber solchen Figuren und Dramen entzieht. So wenig diese späteren Stücke Schlafs als dichterische Lebewesen bedeuten, sie sind kunstgeschichtlich von erheblichem Interesse, denn sie bezeichnen sehr genau den Punkt, auf dem der Naturalismus sich totlief und sich speziell sein Prinzip dramatischer Form selbst aufhob.

Arno Holz führt auf anderem Wege zu annähernd gleichem Resultat. Löst sich Schlafs Kunst, sobald er dem Holzschen Formzwange entlaufen ist, in

ein unübersichtliches Chaos zart empfundener Einzelheiten auf, so vertrocknet, von keiner lebendigen Empfindung mehr befruchtet, das Holzsche Werk, sobald seine formalistische Leidenschaft allein arbeitet. Er hat später noch mit einem anderen Genossen, Oskar Jerschke (geb. 1861), einige erfolgreiche Theaterstücke ganz konventioneller Machart herausgegeben; — das erfolgreichste war „Traumulus" (aufgef. 1904), die mit den üblichen Kontrasten und Verwicklungen arbeitende Geschichte eines idealistischen Schulmanns, der an seiner Weltfremdheit und der Bosheit der Korrekten zugrunde geht. Durch die wundervolle Menschendarstellungskunst Albert Bassermanns hat dies Stück tiefere Bedeutung gewonnen. — Die Dramen dagegen, die Holz allein schuf, auf die er ganz anderen Wert legt, sind nur zu gelegentlichem und vergeblichem Besuch auf der Bühne erschienen, als Teile eines großen Zyklus „Berlin, die Wende einer Zeit in Dramen" gedacht und von Holz als die eigentlichen Hochwerke der Periode bezeichnet. Die „Sozialaristokraten" (1896) — „Sonnenfinsternis" (1908) — „Ignorabimus" (1912) liegen vor. Und da erscheint der Naturalismus — von dem im übrigen noch der zerhackte, stotternde Dialog (aber in Abwechslung mit gründlich buchpapierenen Wendungen) übrig bleibt — in seiner kunstfremdesten Gestalt, mit allen Schrecken des Panoptikums. Die Figuren sind meist nach bekannten, durchaus erkennbaren Originalen gearbeitet und die Vorgänge von jener Kraßheit, die den Sensationsfällen des traurigen Alltags anhaftet, wenn sie aus der Rechtfertigung ihrer lebendigen Verknüpfung gelöst und doch nicht von dichterischem Rhythmus zu Trägern eines tieferen Sinnes verklärt werden. An die Stelle der seelischen Erschütterung tritt der Nervenchok. Daß im dritten Stück schließlich mit allen Schrecken des Spiritismus gearbeitet wird, ist ganz natürliche Konsequenz: das unausrottbare metaphysische Bedürfnis der Menschen nimmt beim Materialismus meist so abstruse Formen an. — So sehr Holz und seine Freunde hier die übliche Verkennung des Genies anklagen mögen, die Bühne hat durchaus richtig, ja notwendig gehandelt, als sie sich diesen Produkten verschloß; denn sie führen den Beweis, daß die kunstgeschichtlich merkwürdige und menschlich imposante Energie Holzens im Grunde eine durchaus nicht künstlerische war, daß ein starrer, rechnender Wille sie belebte, der nach Prinzipien Teile zusammenstellen, sie aber niemals mit der beseelenden Wärme eines künstlerischen Gefühls zu höherer Einheit verschmelzen kann. In den qualvollen Realitäten dieser Stücke erstickte der Naturalismus ebenso wie in den allzu weichen, allzu kleinen, allzu unverbundenen Stimmungswerten Johannes Schlafs.

Während der Naturalismus sich in der starren Konsequenz seiner beiden Erzväter selbst widerlegte, hatte er doch im Falle Hauptmann schon bewiesen,

daß er als befruchtendes Prinzip, als Ausgangspunkt, als entscheidende Anregung für stärker oder glücklicher geartete Talente sehr wohl Bühnenwerke von lebendiger Wirkung zeitigen konnte. Er schien gesiegt und wohltätigste Wunder gewirkt zu haben. Zu dieser Illusion trug nicht wenig die noch zu betrachtende Tatsache bei, daß alte und neue Bühnenroutiniers sich beeilten, ihre Produkte mit der Modefarbe des Tages naturalistisch aufzufrischen. Sogar der Erzidealist Wildenbruch schrieb plötzlich ein untiefes Stück über das soziale Problem: „Die Haubenlerche" (aufgef. 1890), keineswegs ohne Geschick. Aber es gab für den schönen Wahn der Siege doch nicht nur in der großen Begabung Hauptmanns einen realen Anhalt, auch neben ihm und hinter ihm tauchten einige junge Talente mit Werken auf, die die Ankunft einer großen neuen dramatischen Produktion in Deutschland zu versprechen schienen. Wenn wir heute zurückblicken, so erkennen wir freilich, aus wie außerordentlich dünner Quelle die dichterische Kraft jener Generation lief, denn wo es sich nicht überhaupt um Täuschungen handelte, da war es in erstaunlich vielen Fällen das einmalige Aufflackern einer poetischen Kraft im Scheine eines einzigen Werkes, und alsbald erlosch das Licht, oder es wurde — im schlimmeren Falle — mühselig mit zusammengetragenen und nicht immer wohlriechenden Stoffen weiter genährt. — Max Halbe (geb. 1865) hatte schon im Stil naturalistischer Zustandsschilderung eine Reihe weder unbegabter noch hinreißender Produkte veröffentlicht, als er am 13. April 1893 am Berliner Residenztheater einen großen Erfolg hatte. Dort spielte man sein Liebesdrama „Jugend" mit Rudolf Rittner und Vilma von Mayburg in den Hauptrollen. Dies Stück ist bis heute im Spielplan der deutschen Bühnen lebendig geblieben. Nicht nur, weil es mit seinen sechs Personen und seiner Einheitsszenerie für die Theaterdirektoren so bequem, und mit der Liebe und dem unglücklichen Ende zweier ganz junger Menschen für die große Masse so rührend ist. Es hat bei aller Sichtbarkeit der naturalistischen Eierschalen, bei mancher überflüssigen Milieukleinmalerei (das ununterbrochene Kaffeetrinken wurde gradezu berühmt!) und bei manchen nur zeitgemäßen Tendenzreden doch eine echte, unversiegliche Lebenskraft in sich; ein Ton von der großen, ewigen Melodie der Liebe ist erlauscht. Diese beiden Kinder, der in aller Superklugheit harmlose Mulus Hanschen und dies noch ahnungslose kleine Annchen werden von der Liebe bis in den Grund aufgewühlt und umgeworfen, ohne daß sie eigentlich wissen, was ihnen geschieht. Und daß in ihren Worten dieses Nichtwissen, dies Überwältigtwerden von innen heraus zu spüren ist, das ist die dichterische Genialität des Stücks. Das naturalistische Grundthema, der von unbekannter Macht überwältigte Mensch, erhält hier seine lieblichste Enfaltung. Seine lieblichste, die doch eine tragische bleibt. Man hat es zwar mit scheinbarem Recht

einen groben Theaterzufall genannt, daß Annchens blödsinniger Stiefbruder Amandus zum Schluß aus Eifersucht auf Hans schießt und statt seiner das Mädchen tötet; aber in der jähen Entfaltung der jungen Leidenschaft liegen die beglückenden und die vernichtenden Kräfte untrennbar gemischt, zerstörende Wildheit bricht aus dem Zartesten — „so weit im Leben ist zu nah am Tod". Das zarteste Wesen dieser Menschen muß an ihrer Liebe sterben. Der körperliche Tod ist eine theatralische Verdeutlichung, über deren künstlerisches Recht man streiten kann; der tragische Ausgang an sich ist so wenig vom Zufall bedingt wie in „Romeo und Julia". Als ein schmerzlich schönes Dokument ewigen Menschenschicksals wird dies kleine Werk bei all seinen Schlacken wohl dauernd im deutschen Bühnenspielplan fortleben. — Die Kraft seines Dichters aber scheint dies eine Produkt nahezu verbraucht zu haben. Dieser Sohn der westpreußischen Erde, auf der ja auch das Pfarrhaus der „Jugend" steht, konnte wohl gelegentlich, in „Mutter Erde" zum Beispiel, noch einmal durch eine melancholische Stimmung aus Unrast und Heimatsehnsucht innerlicher fesseln; die anderen zahlreichen Theaterstücke, die er im letzten Menschenalter ans Licht gebracht hat, wirken schließlich als bloße Bemühung. In modernen und historischen, realistischen und phantastischen Stoffen wird ein Ausdruck erstrebt, der ersichtlich von keiner eigenen inneren Kraft mehr gefordert wird, sich deshalb aus lauter literarischen Anregungen nährt und ins theatralisch Leere verpufft. Ob diese Bemühungen noch einmal wie im „Strom" zu einem äußeren Bühnenerfolg führen oder wie beim „Eroberer" in einem Theaterskandal scheitern oder wie bei vielen anderen Halbeschen Versuchen einen lautlosen Mißerfolg zeitigen, das ist nicht von tieferer Bedeutung.

Eine ähnlich tragische Kurve beschreibt die Bahn von Georg Hirschfeld (geb. 1873). Er stammt aus dem jüdisch-bürgerlichen Berlin und schuf wohl unmittelbar unter dem Einfluß der ersten Hauptmannschen Werke zunächst einen Einakter „Zu Hause" (gedr. 1893), ein bloßes Milieustück von trübster Gegenständlichkeit. Ein Berliner Bürgerhaus mit der groben und hohlen Eleganz der Gründerjahre und allem, was für die naturalistischen Stücke der Zeit typisch ist: ein krankes Kind, ein unterdrückter Vater, eine gewissenlose, in Ehebruch lebende Mutter, ein frivoler Bursche von Sohn und ein anderer Sohn mit sittlichem Ernst und geistigem Streben, der dem allgemeinen Elend vergeblich zu wehren sucht. Dann im Sommer 1895 spielte die Freie Bühne Hirschfelds Drama „Die Mütter", das einen ähnlich starken und ähnlich berechtigten, nur aus stofflichen Gründen bei weitem nicht so ausgebreiteten Erfolg davon trug wie Halbes „Jugend". Auch diesmal ein Liebesdrama, aber das war gegenüber Halbe sein Reiz und seine Schwäche

zugleich, es gab den erotischen Konflikt nicht in Reinkultur, sondern in Verbindung mit einem sozialen: der Sohn der bürgerlichen Familie, der ein Künstler, ein Musiker sein möchte (er ist es wohl mehr der Sehnsucht als dem Talent nach), flieht aus der brutalen Beschränktheit seiner Umgebung, flieht zu einem Arbeitermädchen, das er liebt, kann es schließlich doch nicht bei ihr aushalten und kehrt zu den heimischen Fleischtöpfen zurück. Das Proletariermädchen aber, das ein Kind von ihm unter dem Herzen trägt, verzichtet, weil sie fühlt, daß es zu seinem Besten ist. Diese Marie in ihrer berlinischen Härte und ihrer menschlichen Herzhaftigkeit, in ihrer klassenkämpferischen Verbitterung und tief weiblichen Güte ist gewiß die schönste Liebeserklärung, die die junge bürgerliche Literatur damals dem aufsteigenden Proletariat gemacht hat. Und die Skalitzerstraße im Berliner Osten, wo diese Marie haust, wird ebenso sichtbar und fühlbar, wie die Sommerwohnung in Grünau, wo die verwitwete Mutter des jungen Robert lebt, — diese „Sommerwohnung", dieser sehnsüchtig scheue Besuch des Städters bei der Natur, dieser Waldfrieden, in dem man die Bahnhofsglocken hört, diese melancholische Halbheit, von deren charakteristischem Reiz ja auch in Hauptmanns „Einsamen Menschen" schon etwas zu spüren war. — Aber auch die Kraft, die hier die Szene mit durchgefühltem Leben zu füllen wußte, war schnell erschöpft. In „Agnes Jordan" (1898) war wohl noch mancherlei Lebendiges, aber es war schon allzu dünn verteilt über diese Akte, die recht bequem nach der Art des Volksstücks ein leidvolles Frauenleben der berlinisch-jüdischen Gesellschaft über dreißig Jahre verfolgen. In Hirschfelds späteren Stücken wird der Einsatz persönlichen Lebens immer geringer, der Anteil literarischer Bemühung immer größer; kaum irgendwo erklingt noch ein eigener Ton, der Veranlassung sein könnte, das Gedächtnis dieser Stücke in der Geschichte des deutschen Dramas zu bewahren.

Eine reichere künstlerische Entwicklung, wenn auch kaum eine breitere theatralische Wirkung wurde einer Frau zuteil, die mit ihrem stärksten Werk im Zuge der naturalistischen Jugend steht. Ernst Rosmer (geb. 1866, eigentlich Elsa Porges, vermählt mit dem Münchner Rechtsanwalt und Schriftsteller Max Bernstein) begann 1893 mit einem Stück „Wir Drei". Fünf allzu ausgedehnte Akte eines Ehegesprächs (wie üblich: der Schriftsteller, das freie Weib und die schlichtere Gattin) — beinahe, nicht ganz, so psychologisch zerfasert wie die späteren Stücke von Johannes Schlaf. Eine ganz starke und tiefe Talentprobe aber war das Schauspiel „Dämmerung" (aufgef. Freie Bühne 1893, gedr. 94), das auf unseren Bühnen so gut wie die „Jugend" oder die „Mütter" eine regelmäßige Auferstehung verdiente. Ein junges Mädchen voll bürgerlicher Hysterien hat eine schwere Augenkrankheit. Der

Vater ist ein alter Musikus mit einem Kinderherzen. Zur Behandlung kommt eine Augenärztin, die wieder den herben Typus der Emanzipierten zeigt — die Züricher Studentin! Aber diese Figur wächst aus dem bloß Typischen zu einer ganz eigenen, spröd-zarten Menschlichkeit, und ihre Liebe zu dem alten Mann mit dem jugend-heiteren Herzen — diese Liebe, die schließlich rasender Eifersucht der erblindenden Tochter geopfert werden muß — findet einen so reinen, so herzbewegend schlichten Ausdruck, wie man ihn außer bei Hauptmann nicht in drei Dramen sonst findet, die diese Generation geschaffen hat. Die robuste und doch zarte Art, mit der eine Frau hier intim Weibliches aufdeckt, gibt den Szenen der Rosmer noch einen besonderen Reiz und Wert. — Wahr aber bleibt, daß diesem rührend schönen Stück die letzte tragisch-dramatische Wirkung fehlt. Die Erblindung des hysterischen Mädchens und die Liebe der beiden stehen in keinem inneren notwendigen Zusammenhang. Es ist ein betrübliches Zusammentreffen, es bleibt ein Einzelfall. Dieser reich begabten Dichterin fehlt (und das ist wohl eine charakteristisch weibliche Schwäche) überhaupt jene konzentrierende Geistigkeit, jenes scharf Ineinander- und Gegeneinanderarbeiten der stark empfundenen Teile, ohne die eine eigentliche dramatische Wirkung nicht sein kann, ohne die die Gesamtwirkung sich immer in den Effekt einzelner lyrischen Szenen auflösen wird. Das bleibt auch ein Kennzeichen ihres späteren Schaffens. Ihr aus Wagners Erbe schöpfendes Märchenspiel „Die Königskinder" (gedr. 1895, aufgef. 98) hatte im Bunde mit verführerischer Musik großen Erfolg. Aber künstlerisch interessanter als diese liebenswürdig eklektische Arbeit sind die Versuche, die sie später mit einem „Themistokles" und mit so großen Themen wie „Nausikaa" und „Achill" gemacht hat. Diese Stücke, um die sich die Bühnen sehr zu Unrecht kaum gekümmert haben, sind keineswegs mit der üblichen Jambendramatik der vornaturalistischen Periode zu verwechseln — von behaglichem Gleiten in Bildern und Klängen der klassischen Konvention ist nirgends die Rede. Eine selbständige, Gestalt und Situation fühlende Phantasie arbeitet an jeder Zeile und beinahe immer schließt sich die einzelne Szene zu einer schönen Komposition von starker, mythischer Stimmung zusammen; ohne archäologische Beschwerung wird mit erstaunlicher Sicherheit in lebhaften kleinen szenischen Wendungen das antike Weltbild aufgebaut. Nur das, was in dieser Welt geschieht, nur das Gesamtbild, das diese Szenen zusammensetzen, das ist ohne zwingende geistige Einheit, ohne bedeutende Eigenart. Der zynische Realist Themistokles z. B. wird in seiner trotzigen Individualität durchaus lebendig, und die einzelnen Stationen seines Untergangs ergreifen uns tief; nur das Allerwesentlichste, die zwingende Darstellung, daß dieses Wesen zu solchem Untergang führen muß, die fehlt. In der „Nausikaa" gibt es eine Fülle schöner,

edel geführter, auch theatralisch sehr fein empfundener Stellen. Aber die eigentliche Handlung, das Verhältnis des Odysseus zur Nausikaa, ist in schwer erträglichem Maße modernisiert und sentimentalisiert.

„Jugend", „Die Mütter", „Dämmerung" — das ist beinahe alles, was am Baum des deutschen Naturalismus, der so viel Knospen angesetzt hatte, außer Hauptmanns Schöpfungen zu lebendiger Frucht reifte. Diese Stücke sind mit den Hauptmannschen Jugendwerken wirklich blutsverwandt; sie stammen wie jene aus einer dumpfen Erschütterung, einem melancholischen Fühlen mit der leidenden Kreatur. Man kann sie am besten nach der vorherrschenden Seelenkraft „Dramatik des Mitleidens" nennen. Zu ihr haben Beiträge von höherer Art außer den Genannten nur noch zwei Epiker bei gelegentlichen Ausflügen auf die Bühne geliefert, Eduard v. Keyserling (1855—1918) mit „Benignens Erlebnis" und „Frühlingsopfer" und Hauptmanns genialster Stammes- und Zeitgenosse in der literarischen Generation, der Schlesier Hermann Stehr (geb. 1863) in „Meta Konegen". Der einzige Autor aber, der in der gleichen Generationsstimmung wie Hauptmann begann und als Dramatiker eine Entwicklung hatte, die, wenn nicht in der Höhe und Tiefe, so doch in der Breite mit der Hauptmannschen künstlerisch verglichen werden kann — Arthur Schnitzler — er ist so vielfältig mit einem anderen Kraftzentrum verknüpft, daß die Betrachtung seines Schaffens besser in einem späteren Zusammenhang erfolgt. — Dagegen ist Otto Erich Hartleben (1864—1905) wohl ein Generationsgenosse Hauptmanns und von der Bewegung der Zeit keineswegs unberührt, aber er nimmt doch eine durchaus selbständige und abseitige Stellung ein. Das Mitleiden ist jedenfalls die Kernkraft seiner Natur nicht. Als Spötter hat er seinen Ruhm begründet, und ein leichter, nicht allzu bitterer Witz, mit dem seine aristokratische Menschlichkeit auf das Treiben der Philister sieht, steht recht in der Mitte seines Wesens. Wohl ist er ernsthafter Entrüstung über die Dummheit der Individuen und die Niedertracht der Gesellschaft fähig, wohl bringt er für Geschöpfe von freier und adliger Art eine gewisse Wärme auf, aber auch diese Gefühle scheinen immer vom Verstand reguliert, der es zu einer eigentlichen Leidenschaft nicht kommen läßt, vielmehr mit ausgesprochener Angst vor allem Pathetischen jedem Ausbruch aus dem Wege geht. Diese Angst vor dem Pathos ist freilich der ganzen naturalistischen Generation eigen, war als Gegengift gegen die gedankenlose Emphase der Epigonen auch nötig. Und hier wie in der grimmigen Sozialkritik ist Hartleben durchaus Sohn seiner Zeit und Schüler des Naturalismus. Aber da nicht das Gefühl, das neue Rhythmen schafft, sondern der Verstand, der logisch formuliert, seine Produktionen leitet, so sind seine Arbeiten doch merklich vom eigentlichen Naturalismus unterschieden, wenn sie auch einzelnes von seiner Technik über-

nommen haben mögen. Seine ausgezeichnete Prosa ist auch im Heiter-Leichten von sparsamer epischer Präzision, seine klangvollen Verse erstreben klassisch gemessene Haltung. Und so bleiben seine Dramen im ganzen Gesellschaftsstücke nach französischem Muster, mit einem scharf und hell geschliffenen Dialog und einem bald grimmigen, bald behaglichen Witz. „Die Erziehung zur Ehe" geht recht böse, Einakter wie „Lore", oder „Die sittliche Forderung" gehen recht harmlos auf die verlogene Geldmoral, die hohle Korrektheit des Bürgertums los. Besonders die „Lore", deren Titelfigur aus der berühmten „Geschichte vom abgerissenen Knopf" herübergewandert ist, hat durch den Typus der kleinen, unschuldsvoll und selbstbewußt lügenden Berliner Kokotte ein dauerhaftes Bühnenleben gewonnen. Unter den anderen Versuchen Hartlebens ragt durch menschlichen Gehalt „Hanna Jagert" (gedr. 1892) hoch empor; kulturell eines der interessantesten und wertvollsten dramatischen Dokumente dieser ganzen Generation. Als Kritiker der bürgerlichen Gesellschaft stand Hartleben den Sozialisten so nah wie all seine Generationsgenossen, aber als ausgesprochenem Individualisten war ihm die nivellierende Tendenz der Sozialdemokratie und ihres Parteigetriebes ein Greuel. Und die bald erfolgende Abkehr großer Teile der literarischen Jugend von der Sozialdemokratie zu einer Art anarchistischer Unabhängigkeit kommt in diesem Drama Hartlebens zuerst zum Ausdruck. Es hieß ursprünglich „Die Begehrliche" und zeigt in drei Akten, wie eine junge, intelligente und selbstbewußte Arbeiterin an der Hand von drei Männern aufsteigt, von einem proletarischen Klassenkämpfer über einen derbbürgerlichen Gelehrten zu einem feinnervigen Baron. Wie Hartleben aber diesen Weg unter weiter Zurückdrängung des rein Sexuellen zeichnet, wie er in dieser Hanna Jagert, die sich in eigener Arbeit eine Existenz schafft, geistige Genußsucht und erst als letzten Trumpf auch sinnliche Lebenslust entstehen läßt — das ist von einem so starken Gefühl für freie und vornehme Menschlichkeit geleitet, wie sicher nur wenige Zeitgenossen in jeder Generation es aufzubringen vermögen. — Es ist aber charakteristisch für Hartleben, daß seine Künstlerschaft zwar hier frei und selbständig bleibt, wo die Freude an geistigem Streben vorherrscht und die elementaren Triebe zu einer geschmackvollen Sinnlichkeit abgedämpft scheinen; wo er dagegen mit dem Ausdruck großer, erotischer Leidenschaft wirken wollte (und das ist 1900 in seinem höchst erfolgreichen Offizierstück „Rosenmontag" geschehen), da kommt er mit eigener Kraft nicht aus, da muß er sich in Vorbilder hineinrecken, und so wird die Handlung konventionell intriguenhaft und die Sprache erhält, bei manchem noch immer gefühlten Ton, doch etwas sentimental Übersteigertes. Er war gewiß kein elementarer Dichter und hat keine Werke geschaffen, auf die die Entwicklung der dramatischen Kunst in Deutschland zu-

rückgreifen muß. Er steht auf einem schmalen Seitenpfad. Aber er hinterläßt dennoch szenische Denkmale einer selbständigen Persönlichkeit von keineswegs alltäglichem Reiz. Als einziger Versuch eines Szenengedichts in Versen ist nach seinem Tode das Fragment einer Komödie „Diogenes“ veröffentlicht worden. So wenig Hartleben in seiner Lebensführung ein „Cyniker“ war — er hatte doch einiges Recht, ein Gleichnis seiner Beziehung zur Welt in diesem griechischen Philosophen zu setzen, der völlig frei von allen sozialen Bindungen und Vorurteilen sich die hohe Lust der Freiheit bewahrt hat:

Ehren lerne
Die Lust des eignen selbstgebornen Lebens,
Frei, reich und glücklich kannst Du sein wie ich.
... Nicht Vaterland, noch Eigentum und Haus
Sind meine Herren — beugen muß ich mich
Vor keiner Knechtschaft die im Herzen thront.

Es ist vielleicht nicht das Höchste und nicht das Schwerste, in solchem Sinne frei zu sein; es mag zu größerer Erhabenheit führen, mit der Welt und für die Welt zu leiden. Aber die Welt braucht auch zuweilen den Anblick der menschlichen Natur in so ganz unabhängigen, stolz umgrenzten Individuen.

Für den Erfolg der naturalistischen Bewegung konnte solch spöttisch Abseitiger freilich wenig tun. Dagegen trug zur Erzielung jenes Irrtums, der nach Nietzsche immer nötig ist, damit auf dem Markte eine Wahrheit siege, ganz gewaltig der Umstand bei, daß sich eines der lebhaftesten und skrupellosesten Theatertemperamente, die Deutschland jemals hervorgebracht hat, jetzt ins Kostüm des Naturalismus warf. Am 27. November 1889, also bloß fünf Wochen nach der Uraufführung Hauptmanns, kam im „Lessingtheater“ zu Berlin die „Ehre“ von Hermann Sudermann (geb. 1857) heraus und hatte einen stürmischen Erfolg. Die Begeisterten nannten den Verfasser „den rechten Erben des jungen Schiller“, und wenn es in der dramatischen Kunst auf das Temperament allein, auf die Freude an Stoß und Knall ankäme, so hätten sie nicht einmal ganz unrecht gehabt. Da es aber auch in sehr erheblichem Maße auf die seelischen Inhalte ankommt, die solch ein Temperament als Gegenstand seiner Entfaltung erhält, so hatte entschieden Heinrich Hart mehr recht, der in dem neuen Mann „eine Mischung von Zola und Ibsen einerseits mit der Birch-Pfeiffer und der Marlitt andererseits“ feststellte. — In dieser „Ehre“ war die Polemik der jungen Generation gegen die bürgerliche Gesellschaft auf eine so einfache Formel gebracht, daß sie schnellstens populär werden mußte: da war abwechselnd das Vorderhaus und das Hinterhaus. In dem Hinterhaus wohnte die Familie Heinecke proletarisch in gemütlicher Verkommenheit, in dem Vorderhaus war die hochfeine Fabrikantenfamilie, deren mit Eleganz

überschminkte Gemeinheit am Unglück der Hinterhäusler schuld ist. (Sinnfälligstes Argument: Verführung von Alma Heinecke durch den frivolen Sohn des Reichtums.) Zu weiterer Verdeutlichung wird zwischen beide Gruppen Robert, ein Sohn der Familie Heinecke gestellt, der eine höhere Stufe geistiger Bildung erklommen hat und nun gegen die Gemeinheit hüben und drüben Front macht. Prompt hat das reiche Vorderhaus auch eine fabelhaft edle Tochter, die dem edlen Hinterhäusler die Hand zum Bund fürs Leben reicht. Und um das alles zu ermöglichen ist schließlich ein fabelhaft reicher und fabelhaft kluger Graf als intimster Freund des jungen Robert zur Stelle. Man sieht, die moderne Tendenz wird hier mit allen Bequemlichkeiten des alten Familienblattromans dargeboten. Und wenn die dramatische Technik in den Hinterhausgesprächen einige energische Anleihen beim Naturalismus macht und manchen wirklich lebendigen und amüsanten Zug beibringt, im Salon wird (übrigens mit Monologen und Beiseitesprechen) eine so gebildete, wohl geschliffene, geistgespickte Konversation geführt, daß der durchschnittliche Dialog der französischen Gesellschaftsstücke dagegen naturalistisch wirkt. Aber eben weil das Publikum hier in allem Wesentlichen Altgewohntes antraf, weil das Ganze so romanhaft war, daß man sich auch kaum gezwungen fühlte, den vorgetragenen, ohnedies nicht sehr tiefen Thesen über die Relativität des gesellschaftlichen Ehrbegriffs weiter nachzusinnen, und weil man doch durch einige Äußerlichkeiten die Illusion bekam, beim Anhören dieses Stückes höchst modern zu sein — deshalb wurde es ein ungeheurer Erfolg. Und natürlich auch weil Akt- und Szenenschlüsse aus echter Theaterluft schlagwetterhaft explodierten. — So sehr Sudermann als Theatertechniker diesen Erstling noch überwachsen hat, so vollkommen war doch der innere Bestand seiner Kunst mit ihm bereits deklariert. Zwei Jahrzehnte lang konnte seine durch nichts, am wenigsten durch psychologische Bedenken gehemmte Freude an dröhnenden Theaterszenen ihn zu den allergrößten Erfolgen führen. Namentlich „Heimat" (1893) wurde als Paraderolle von großen Schauspielerinnen aller Sprachen vielleicht weiter als seit „Menschenhaß und Reue" je ein deutsches Sprechdrama durch die Welt getragen. So romanhaft grob in allen Voraussetzungen, so unmöglich kraß in seiner Entwicklung die Kontrastierung der großen „freien" Theaterdiva mit ihrer streng konventionellen Offiziersfamilie auch war, das Publikum glaubte hier den Kampf der jungen Generation mit den Beschränktheiten der bürgerlichen Gesellschaft vollgültig repräsentiert zu finden. Man hielt Sudermanns Romanhaftigkeiten für typischen Naturalismus, und dieser Wahn bekam hin und wieder einigen Halt durch Szenen, die in tieferen Schichten der Gesellschaft spielten und in denen der ostpreußische Autor einige echte Beobachtungen und

etwas tieferes Gefühl für das Menschentum seiner Landsleute aufzubringen vermochte.
Das eigentliche Unglück des Dramatikers Sudermann dagegen war sein Hang zu der feinen Gesellschaft, sein Streben nach einem Salonton, der zu lächerlicher Gespreiztheit führte, und seine geradezu kindliche Überschätzung des westlichen Berlin, das er in „Sodoms Ende" und dann immer wieder als finsteren Lasterpfuhl malte, — mit entrüstetem aber doch recht angenehmem Gruseln. Daß die dämonisch-lasterhaften Leute ihre Harmlosigkeit meist schon dadurch beweisen, daß sie, im entschiedenen Gegensatz zu allen wirklich Bösen, mit Vorliebe höchst ausführlich über ihre Verderbtheit sprechen — das störte das Publikum wenig. Sudermann kann jedenfalls zu seiner Entschuldigung anführen, daß dasjenige seiner Stücke, in dem das romanhafte Spiel mit der Sünde am ehesten noch durch Züge einer liebevollen Kleinmalerei ausgeglichen wurde, die „Schmetterlingsschlacht", verhältnismäßig geringen Widerhall fand, während brutale Spannungsbauten im Material der feinen und lasterhaften Welt wie „Es lebe das Leben" und das „Blumenboot" ihm noch spät große Erfolge einbrachten. Inzwischen machte Sudermann auch den Ausflug der Mode ins Romantische („Die drei Reiherfedern") und ins Historische („Johannes") mit, kam aber in keinem Falle ohne das Mittel der sexuellen Spannung aus, das so ziemlich in jedem seiner Dramen herrscht. Mit erfolgreichster Energie hat er dies dankbare Moment in den drei Einaktern „Morituri" inszeniert, von denen „Fritzchen" (der Fall eines kleinen Leutnants, der den Traditionen seiner Kaste erliegt) vielleicht sein dichtestes Gebilde ist. Zwar sind auch hier noch die Kontraste mit romanhafter Kraßheit nebeneinander gesetzt, zwar fehlt auch hier durchaus die geistige Leidenschaft, die aus diesem Fall etwa mehr als eine aufregende Katastrophe — eine Schicksalstragödie oder auch einen sozialen Aufruf hätte machen können; aber das Milieu, der ostpreußische Landsitz und die ihm zugehörigen Menschen der alten Offizierskaste, waren doch sehr lebendig, und damit war wieder etwas geleistet, was das große Publikum für einen Triumph des Naturalismus halten konnte. — Es läßt sich nicht leugnen, daß für den schnellen äußeren Sieg der naturalistischen Bewegung das üppige Theatertalent Sudermanns auf diese Weise von größtem Nutzen war. Aber ebensowenig geht es an, zu leugnen, daß dieser Sieg eine große Gefahr in sich barg. Wenn man die neue Kunst ein halbes Menschenalter lang unter dem Schlagwort „Hauptmann und Sudermann" begriff, was ja bequem in die Ohren ging, so bedeutete doch das eine Ablenkung des Geistes vom Wesentlichen, eine Abstumpfung des Gefühls für das menschlich und künstlerisch Wichtige, die als eine sehr ernste Gefahr eingeschätzt werden mußte. Der Kampf gegen Sudermann, wie er um die Jahr-

hundertwende entbrannte, war ganz gewiß eine Notwendigkeit. Die ihm nützliche Verwechslung seines großen Theatertemperaments mit dramatischem Dichtertum konnte auf die Dauer nicht geduldet werden. Nicht nur der Wert der naturalistischen Bewegung war in Frage gestellt, sondern die kulturelle Bedeutung des Theaters überhaupt verdunkelt durch Verwirrung des Gefühls, das sonst zwischen der Erschütterung durch organisch entfaltete Lebensinhalte und der Überrumpelung durch willkürlich zusammengeworfene lebensähnliche Einheiten unterscheidet. Der heftige Feldzug der Kritik, der den Ruhm Sudermanns zerstörte, wurde von ihm 1902 mit einer höchst unglücklichen Broschüre über „Die Verrohung der Theaterkritik" beantwortet, die eine Fülle ironischer und polemischer Äußerungen heraufbeschwor und ihm dadurch erst recht verhängnisvoll wurde. Daß in diesem Kampf der privaten Persönlichkeit Unrecht geschah, war vielleicht nicht zu vermeiden. Alfred Kerr, einer der einflußreichsten Kritiker in der unmittelbar auf Brahm und Schlenther folgenden Generation, hat sich durch seine vernichtende Kritik der Sudermannschen Dramatik ein Verdienst erworben. Aber wenn er zum Ergebnis gelangt, daß Sudermann die Zeit „nicht verstanden, aber benutzt", daß er „ewig Gestriges mit Modernem aufgeputzt" und so „das Drama zum Reißer" gemacht habe, so muß dieser kunstgeschichtlich richtigen Feststellung gleichsam privatpsychologisch hinzugefügt werden, daß jenes Verfahren wahrscheinlich kein bewußter Vorgang in einem kalt berechnenden, Erfolg suchenden Gemüte gewesen ist, sondern die unwillkürliche Reaktion eines echten Romankopfes auf die Zeit. Denn es gibt in jeder älteren Zivilisation solche literarisch verbildete Gemüter, die das Leben nur in grellfarbigen Kontrasten zu sehen vermögen und deren von keiner kritischen Einsicht gehemmtes Temperament sich in Phantasien auslebt, die für sie leidenschaftlich empfunden, für anders Organisierte aber unerträglich erlogen sind. — Die Gefahr, daß das Ansehen dieses Autors den Geschmack der ernsthaft Kunstwilligen verwirren könnte, ist inzwischen geschwunden; er schreibt zwar noch immerfort Stücke, in denen er bald die sittliche Verderbnis seiner zärtlich überschätzten großbürgerlichen Welt zu pikanter Wirkung und zu moralischer Entrüstung zugleich ausnützt, bald mit aktueller Eile hinter den nationalen Ereignissen, Krieg, Revolution usw. herläuft. Aber der Radius seiner Wirkung ist kurz geworden. Hier und da sucht zwar noch eine Bühne im Reich eine Sensation darin, einen neuen Sudermann zur Uraufführung zu bringen, aber diese Stücke finden gar nicht oder sehr spät bis zu den Haupttheaterstädten Berlin, Wien, München, Hamburg hin und machen keineswegs, wie das früher bei Sudermannschen Stücken selbstverständlich war, die Runde durch die kleinsten Provinzbühnen. Dabei werden diese Produkte in ihren

romanhaften Effektmischungen immer krasser, in den pathetischen Selbstcharakteristiken der Person immer grotesker und im sprachlichen Lebensgehalt immer ärmer. Als dramaturgisches Kuriosum und Beleg für die organische Dichtigkeit dieser Dramen mag immerhin erwähnt werden, daß „Die Raschhoffs“, in denen wieder einmal der verderbte Berliner Westen (in Gestalt eines phantastisch ordinären Frauenzimmers) mit der Robustheit ostpreußischer Landjunker zusammengehauen wird, bei ihrer Uraufführung in Königsberg (1919) einen mörderisch tragischen Schluß hatten, während einige Monate später bei der Berliner Aufführung der blutige Familienkonflikt aufs Freundlichste und Versöhnlichste geordnet wurde. Der Autor hatte, durch die unzureichende Königsberger Theaterwirkung bestimmt, ganz wie weiland Gutzkow dem Charakter der Hauptfigur an entscheidender Stelle einen Knick beigebracht.

Der Fall Sudermann erforderte etwas ausführlichere Betrachtung, weil dieser Autor, und zwar sowohl durch die besonderen Stärken wie die besonderen Schwächen seiner Begabung, zeitweilig ein solches Ansehen gewann, daß die Verwirrung des neuen Kunstbegriffs durch seine Theaterstücke zu einem ernsthaften Problem wurde. Um so kürzer kann man sich bei den zahlreichen anderen Theaterschriftstellern fassen, die von der naturalistischen Mode sich eine Strecke lang tragen ließen, ohne mit der Bewegung innerlich ernsthaft verbunden zu sein. Dabei hat der Fall Ludwig Fulda (geb. 1862) noch einiges nicht sowohl ästhetisches als psychologisches Interesse. Fulda hatte schon vor Ausbruch der naturalistischen Revolution rüstige Theaterstücke bald nach Art der französischen Schule, bald im Münchner Epigonenstil geschrieben. Nun nahm er merkwürdigerweise an der neuen Entwicklung der Dinge lebhaftesten geistigen Anteil. Er war ein Vorkämpfer Ibsens, er saß auch im Zehnmännerkollegium der „Freien Bühne“; aber bei alledem schrieb er weiter Dramen, die kaum durch ein äußeres Motiv oder eine kleine technische Wendung eine Beziehung zur neuen Zeit fanden, und im übrigen alte, gute, herkömmliche Theaterstücke blieben. Ein sehr interessanter Beleg dafür, daß die Kraft oder Unkraft künstlerischen Schaffens aus anderen und tiefer liegenden Teilen unserer Natur kommt als jene Kraft, die Verstand und Bewußtsein in Bewegung setzt! Jene obere Schicht kann im hellen Aufruhr sein, während sich unten offenbar nichts rührt. Fulda, dessen technisch hervorragende Versgewandtheit in der Verdeutschung Molières, Rostands, auch Ibsens sich am ehrlichsten verdient gemacht hat, hatte seinen größten Bühnenerfolg 1892 mit dem Versschauspiel „Der Talisman“, dessen vorsichtig und geschickt liberalisierende Tendenz Andersens Märchen von des Kaisers neuen Kleidern zu glatten und festen Theaterwirkungen ausmünzte. Ohne die Höhe eines solchen

Erfolges wieder zu erreichen, hat er seither noch Jahr für Jahr mit Dramatisierungen aller möglichen phantastischen und realistischen Stoffe, mit Schwänken und mit Trauerspielen seinen Platz im deutschen Bühnenspielplan behauptet. Aber ob er auf den Wegen der Klassiker oder der Romantiker oder der Naturalisten wandelte, sein Verhältnis zu allen Problemen war immer das gleiche: das eines „Seiltänzers auf dem sicheren Parkett". Mit diesem unübertrefflichen Bild hat Ephraim Frisch einmal das Verhältnis Fuldas und zugleich aller Epigonenkunst zum Wesen der dichterischen Aufgabe geschildert — dies Mißverhältnis der überkommenen großartigen Gebärde zu der Geringfügigkeit des persönlichen Erlebnisses: „Einst gab es Tiefen und Gefahren, jetzt gibt es keine mehr. Aber die Gebärde, als ob man sie noch immer überwände, die allein ist geblieben."

Ein verwandter, aber einfacherer Fall ist der Max Dreyers (geb. 1862), der erst während der neuen Bewegung hervortrat und mit seinem zweiten Stück „Winterschlaf" (1895) einen Augenblick lang für einen Dichter gelten konnte. Da waren in dem eingeschneiten Forsthaus alle wesentlichen Requisiten der Moderne versammelt: das gefangene Mädchen, der revolutionäre junge Schriftsteller, als eine Schwester des letzteren im Hintergrund auch die emanzipierte Frau. Und das Ganze war durch eine gewisse Naturstimmung zusammengehalten, die romanhafte Anwandlungen allenfalls verdeckte. Aber bald wurde es deutlich genug, daß Dreyer zu jenen kräftigen Bühnenarbeitern gehörte, die vom Naturalismus nur gerade gelernt hatten, Monologe und Beiseitesprechen zu meiden und etwas sorgfältiger an einer Milieuschilderung herumzustricheln. Von irgendeinem Schicksalsgefühl, als dessen äußerlichste Zeichen solche technischen Wendungen allein Bedeutung haben können, war nicht die Rede. Die Figuren wurden nach gutem alten Roman- und Theaterbrauch hin- und hergeschoben, verlobt oder getötet. Kein Gefühl für die Natur, sondern ein Instinkt für den Theatereffekt formte die Charaktere. Als persönliche Note brachte Dreyer höchstens eine etwas kokette Betonung mecklenburgscher Urwüchsigkeit und Naturderbheit mit. Daß er einmal, als die Tendenz seines „Probekandidaten" (aufgef. 1899) gegen Bürokratie und Orthodoxie auf der Schule dem liberalen Bürgertum wohl gefiel, einen großen Erfolg hatte, gehört auch mehr in die Geschichte des Theatergeschäfts als in die der dramatischen Kunst.

Ähnlich steht es mit den Bühnenerfolgen von Otto Ernst (O. E. Schmidt, geb. 1862). Der kann als typischer Bürgersmann kleine häusliche Dinge recht erheiternd beplaudern. Auf dem Kothurn des Dramatikers macht er eine außerordentlich unglückliche Figur. Er begann damit, die junge literarische Generation in einer Komödie „Jugend von Heute" (1899) mit groblichen Karika-

turen zu verhöhnen und hatte dann mit einem Schulstück „Flachsmann als Erzieher" (aufgef. 1901) einen nachhaltigen Erfolg. Hier war die Kontrastierung der Schlechten und der Edlen so hahnebüchen grob, so völlig romanhaft naturlos vorgenommen, als hätte es nie einen Naturalismus gegeben, und sogar die moralische Tendenz wurde entwertet, wenn der hoffnungslos altmodische Pedant von Schultyrann nicht ein starr korrekter Philister, sondern zu größerer Theaterbequemlichkeit ein krimineller Fälscher war! Und von demselben kunstlosen Traktätleinstil sind die sonstigen Stücke, mit denen Otto Ernst anderen Berufskreisen seine aufklärende Bühnentätigkeit zugewendet hat.

Zu den Bühnenschriftstellern, die mit der naturalistischen Bewegung emporkamen und ihr ein paar Handwerksgriffe absahen, gehört auch noch Ernst von Wolzogen (geb. 1855). Der Bühnenautor Wolzogen war der Poesie vielleicht am nächsten, als er 1891 in der „Freien Bühne" seine Komödie „Das Lumpengesindel" veröffentlichte. Es war die Darstellung der Berliner Boheme, wie sie sich in den achtziger Jahren um die Brüder Hart mit ihrer rührend unermüdlichen Hilfsbereitschaft und ihrem immer wachen Enthusiasmus geschart hatte. Es war Naturalismus, ein bißchen in dem äußerlichen Sinne, den Hartlebens lustiger Vers trifft:

> Achtung ein Naturalist! Geht, macht daß ihr ihm aus dem Weg kommt.
> Hat euch der Kerl erst gesehn, steht ihr im nächsten Roman.

Es waren Skizzen, vielleicht aus all zu geringer Distanz aufgenommen und etwas breit und locker gefügt. Aber sie waren lebendig und von einem wirklichen herzlichen Gefühl für das innere Wesen der Modelle belebt. Nachher hat Wolzogen diese langen fünf Akte selbst zu einem konventionellen, dürr sentimentalen Lustspiel in den landesüblichen drei Akten verstümmelt und weiterhin Bühnenunterhaltungen ähnlicher Art angefertigt.

Schließlich ist in diesem Zusammenhang noch Hermann Bahr (geb. 1863) zu nennen, dessen Bühnenschaffen in den psychologischen Proportionen an den Fall Ludwig Fulda erinnert. Allerdings ist Bahrs kritischer Einfluß um vieles bedeutender, sein Bühnenerfolg erheblich geringer gewesen; denn sicher war bei ihm die kritische Gabe vorherrschend, nicht der epigonisch sentimentale Gestaltungstrieb. Trotzdem hat er sich zu einer massenhaften Bühnenproduktion hinreißen lassen, und da erlebt man denn wieder das Schauspiel, daß ein kritischer Kopf mit den klarsten Erkenntnissen von lebendiger Menschengestaltung selber die leblosesten Figuren auf die Bühne stellt. Bahr ist auf dem Theater ein Schnellmaler, der einen Witz, einen Einfall, eine Pointe, die man mit Kleidern behängt, schon für eine gestaltete Handlung hält. Alles wirkt wie eine Improvisation auf einem Maskenball: das Geplauder der Leute ist oft witzig und amüsant,

aber wenn sie nun handeln sollen, so fällt ihnen entsetzlich wenig ein, und dies wenige ist immer konventionell, meist albern, und oft durch seine Sinnlosigkeit roh und peinlich. Doppelt peinlich, weil es oft wirklich ernste Dinge sind, mit denen Bahrs kritische Intelligenz dies frivole Bühnenspiel zu treiben vermag. Mit Recht hat man diese Produkte „typische Journalistendramen" genannt; aus den letzten aktuellen Anregungen des Tages geformt, zerplatzen all ihre zugespitzten Geistreicheleien mit dem Tage. Ein einziges Mal hatten sich die Bestandteile etwas glücklicher und liebenswürdiger zusammengefügt, und dem Lustspiel „Das Konzert" (1910) wurde ein dauerhafter Bühnenerfolg — allerdings auch erst, nachdem der Direktor Otto Brahm mit wuchtigen Eingriffen daraus, wie er sagte, ein „Streichkonzert" gemacht hatte.

Mitläufer aller Art gehören zu jeder geistigen Bewegung. Und wenn sie ihr meist auch keine Ehre machen, ja sogar ihren moralischen Kredit gefährden, sie erhöhen doch durch die bloße Vermehrung der Masse für den Augenblick die Stoßkraft des Angriffs. So trug auch die Wirksamkeit der Sudermann, Fulda und Dreyer etwas dazu bei, daß die Modernen, deren Banner 1888 entrollt wurde und die auf so wütenden Widerstand aller damaligen Literaturmächte gestoßen waren, schon sechs Jahre später ziemlich auf der ganzen Linie gesiegt hatten. Der Wille, das Drama wieder in lebendigen Bezug zu den Fragen und den Kämpfen des gegenwärtigen Lebens zu setzen und dabei die Kritik der herrschenden Gesellschaft nicht zu scheuen, dazu gesteigerte Ansprüche an die Lebensähnlichkeit der Vorgänge auf der Bühne und die psychologische Wahrscheinlichkeit der Figuren — das wenigstens hatte sich durchgesetzt. Freilich weder Holzens fanatisch geforderte Naturreproduktion, noch die von den Harts ersehnte Neugeburt der dramatischen Kunst aus tiefer religiöser Leidenschaft. Aber es war ziemlich vollständig das Programm, wie es der mittlere Berliner Rationalismus, vor allem Brahm und Schlenther aufgestellt hatten. So war es ein unübertrefflich deutliches Zeichen für den Erfolg und Abschluß der Bewegung, daß diese beiden Kritiker als Direktoren die beiden wichtigsten Bühnen Deutschlands übernahmen. Brahm wurde 1894 der Nachfolger von L'Arronge (vgl. S. 641) in der Leitung des „Deutschen Theaters", der wichtigsten Bühne Berlins, und Schlenther übernahm vier Jahre später das Regiment des Wiener Burgtheaters. Von nachhaltiger Bedeutung ist nur die Direktionsführung Brahms gewesen. Mit jenem organisatorischen Talent, das ihn schon an der Spitze der „Freien Bühne" ausgezeichnet hatte, verstand er es trotz aller geschäftlich unumgänglichen Konzessionen an den Geschmack des Publikums einen Spielplan einheitlich literarischen Charakters aufzubauen. Das große Klassikerrepertoire von L'Arronge zerfiel zwar, besonders als später

auch dessen wichtigste schauspielerische Stützen, Kainz und die Sorma, fortzogen. Aber dafür wurde die Pflege Ibsens (immer nur des Gesellschaftskritikers), Gerhart Hauptmanns und der paar oben genannten Talente aus ihrer Nachfolge mit außerordentlicher Beharrlichkeit durchgeführt. Ein Ensemble wurde geschaffen, in dem jeder Einzelne den naturalistischen Anforderungen an die Einfachheit, die ungesteigerte Schlichtheit von Ton und Bewegung vollkommen genügte, und alle mit vollkommenster Präzision und unter vorsichtigster Abstimmung zusammen an dem Gesamtton des Milieus arbeiteten. Daß dabei Größeres als stilvolle Langeweile zustande kam, die dort, wo man Brahms Methode ohne Brahms Schauspieler nachahmte, ein ungemein häufiges Resultat war! — das lag freilich nur daran, daß das Glück, das heißt die Kraft der Zeit und das erkennende Verdienst Brahms, eine Anzahl genialer Schauspieler zusammenbrachte. Es waren Persönlichkeiten, in denen sich jene Wendung zu einem tiefer abhängigen, dumpfer gebundenen Naturgefühl ähnlich vollzog wie in der Dichtung, unter denen aber zum Glück die schöpferische Leidenschaft des Genies häufiger war als unter den Dramatikern. Auch das ist im Haushalt der Natur und Kunst wohl organisch begründet, denn um den einen Hauptmann gut spielen zu können, ist ja eine ganze Reihe genialer Schauspieler nötig. Bei Brahm war nun Reicher, der mit der dialektischen Leidenschaft und Beweglichkeit des Ostjuden zuerst die neue Theorie gegeben hatte, als schauspielerische Eigenkraft aber außer einem enormen Talent zur Nachahmung äußerer Lebensformen eher ein altjüdisch-fanatisches Pathos mitbrachte. Zu diesem Verkünder des Naturalismus fanden sich aber die Erfüller, Leute von Hauptmanns Blut und Geist. Nicht zufällig war der Wichtigste von ihnen Rudolf Rittner, auch aus dem deutsch-slawischen Grenzland, ein Schlesier wie Hauptmann. Er hatte schon in der „Freien Bühne" als Moritz Jäger für Hauptmanns „Weber" gestritten und war das Hanschen in Halbes „Jugend" gewesen. Nun wurde er mit seiner dumpf breiten, nervös durchzuckten, schmerzlich drohenden Mannhaftigkeit der darstellerische Vorkämpfer für alle Dichtungen der Modernen. Und neben ihn trat immer wieder die Berlinerin Else Lehmann, die schon als Helene in Hauptmanns „Vor Sonnenaufgang" mit ihrem reinen Naturlaut alle Menschen erschüttert hatte. Dazu kam dann die unschätzbare Kraft Oskar Sauers, der eine vollendet korrekte Haltung ebenso gut als Karikatur einer angemaßten, wie als Ausdruck einer tief lebendigen Vornehmheit zu zeigen verstand und der, je mehr Leiden seinen Körper aufzehrten, immer voller die tiefe Schmerzensmelodie des Naturalismus in dem Beben seiner heiseren Stimme, im Suchen und Tasten seiner Augen und Hände erklingen ließ. Zu der robusten Intelligenz der Mütterspielerin Luise von Pöllnitz kam später die beseelte und vergeistigte

Damenhaftigkeit der Luise Dumont, und zu Charakteristikern von beschränkter Kraft, aber großer Feinheit wie Hans Fischer und Max Reinhardt trat schließlich das mimische Urgenie Albert Bassermanns, der vom strahlend Feinen bis zum teuflisch Wüsten, vom uradligen Egmont bis zum grotesken Striese die ganze große Klaviatur der Menschendarstellungskunst mit seltenster Spannkraft beherrschte. In ihm, der seine Zugehörigkeit zur Generation immerhin in dem Übermaß einzelner Wahrheitszüge bekundet, mit dem er zuweilen die pathetisch große Linie klassischer Gestalten zerbricht, hat der deutsche Naturalismus auf der Bühne vielleicht seinen höchsten Trumpf ausgespielt. — Es war Brahms Glück und Verdienst, ein Ensemble aus solchen Schauspielern annähernd ein Jahrzehnt hindurch erhalten, erneuern, zusammengewöhnen und immer wieder vor Aufgaben aus dem Umkreis des Naturalismus stellen zu können. Es war diese Direktionsführung, die, allenthalben bewundert und nachgeahmt, den Sieg der naturalistischen Revolution auf der deutschen Bühne endgültig entschied.

Auch die ersten Gegenbewegungen, die der Naturalismus des Brahmschen Stils erfuhr, dienten wesentlich nur zu seiner Befestigung. Schon 1890 hatte Karl Bleibtreu (geb. 1859) gegen die „Freie Bühne" eine eigene Gründung gesetzt, die er „Deutsche Bühne" nannte. Was außer dem persönlichen Verdruß der in den Hintergrund Geratenen zum Ausdruck kam, war Protest gegen den starken Einfluß des Auslandes in der „Freien Bühne" und gegen die Ausschließlichkeit des Gegenwartsstoffs in jener Produktion. Der kindliche Enthusiasmus Bleibtreus entzündete sich ja, wie gesagt, wesentlich an der Historie und brauchte deshalb für dramatische Darstellung durchaus den Glanz eines historischen Namens. Mindestens Byron oder Napoleon mußten es sein. So wurde denn die „Deutsche Bühne" mit einem Napoleonstück von Bleibtreu eröffnet: „Schicksal". Da zeigte es sich, was Bleibtreu unter Naturalismus verstand! Das war denn doch noch viel naiver als Holzens Theorie. Auf die historische „Richtigkeit" kam es an. Haartracht und Hausnummer des Helden mußten stimmen. Napoleon mußte alles aufsagen, was Bleibtreu von seinen Ansichten über die Taktik oder über Goethes „Werther" wußte. Dann konnte er, wie die anderen Figuren, ruhig Monologe halten, beiseitesprechen, in romanhaftesten Wendungen unwahrscheinlich großartige Gesinnungen äußern und an Aktschlüssen mit Donner und Blitz Posen stellen. Derbes altes Theater, das sich um einiger sachlicher Richtigkeiten willen für naturhaft hielt — das war der Weg, auf dem sich dann auch ein Felix Philippi (vgl. S. 640), der die Aktualitäten nicht des vorigen Jahrhunderts, sondern des gestrigen Tages peinlich genau auf die Bühne brachte, womöglich für

einen „Naturalisten" halten konnte! — Bei Bleibtreu schuf der ehrliche Enthusiasmus für seinen Helden immerhin drei rüstige Theaterakte, die den 18. Brumaire vorführten. Gewiß ist Bleibtreus unbedingter Glaube an die Großartigkeit und den Edelsinn seines Napoleon und seiner Josephine nicht gerade psychologisch tief, brauchte deshalb aber keineswegs künstlerisch unfruchtbarer zu sein als der psychologisch superkluge Skeptizismus, mit dem später Hermann Bahr und Heinrich Mann genau die gleichen Vorgänge behandelt haben. Leider aber ist Bleibtreus Stück mit diesem dritten Akt nicht abgeschlossen. Er hat zwei Theaterakte angehängt, die 1810 und 1814 spielen. Ganz leere Staatsaktionen mit hohlen Reden, deren einziger Inhalt es ist, die Liebe zu Josephine und ihre Verstoßung zu Napoleons eigentlichem „Schicksal" zu machen — was in einem fast komischen Gegensatz zu der Huldigung für seinen welterobernden Genius in den ersten Akten steht. Auf diese Weise wurde der erste Versuch der „Deutschen Bühne" nicht einmal ein äußerer Theatererfolg, wie er es nach der altmodischen, aber geschlossenen Wirkung der ersten drei Akte hätte werden können. — Was sie später herausbrachte — ein Stück des nur in gröbster Polemik starken Literaten Konrad Alberti, eine Jugendsünde von Julius Hart, eine von Bahrs Klugredereien und ein Stück von Müller-Guttenbrunn —, das machte so wenig äußeren wie inneren Eindruck, das bewies so wenig eine einende Idee als Daseinsberechtigung des Unternehmens, daß die schnelle Auflösung der „Deutschen Bühne" nicht überraschen konnte.

Auch eine etwas spätere Bewegung, die zum mindesten durch die Betonung des Nationalen mit Bleibtreus Opposition zusammenhängt, konnte vorläufig die Herrschaft der mit Brahm und Schlenther zum Siege gelangten Gruppe nicht gefährden. Denn sie ging von Leuten aus, die nur stimmungsmäßig, nicht sachlich gegen die neue Kunst Einwände zu machen hatten. Es war die Bewegung der sogenannten „Heimatkunst", die von Adolf Bartels und Fritz Lienhard herstammte und von 1899—1903 auch ein eigenes Organ in der Zeitschrift „Die Heimat" besaß. Bei dem Elsässer Lienhard war reiner, aber kritisch nicht sehr begabter Idealismus, bei Bartels von vornherein eine gehässige und noch enger beschränkte kritische Einstellung leitend; beide fanden einen dankbaren Angriffspunkt an dem stofflich düsteren, dem oft am Pathologischen haftenden und typisch großstädtischen Charakter der Moderne. Man predigte die Flucht „hinaus ins weite Land" und glaubte die Schäden der Gesellschaft durch Einkehr bei den Sitten der unverdorbenen Landbewohner bessern zu können. Es war eine sehr naive Auffassung, die übersah, daß die drängenden Probleme der Zeit, ohne deren Lösung man nun einmal keinen Schritt weiter kommt, im großstädtischen Leben konzentriert

sind, daß es nicht mehr lange dauern kann, bis das schon heute hundertfach von der Stadtentwicklung berührte Land völlig mit in den Kreis dieser sozialen und geistigen Kämpfe gezogen wird. So richtig es war, daß die naturalistische Bewegung, sicherlich notwendigerweise, aber doch auf die Dauer zu schwerem seelischem und künstlerischem Schaden, vor allem den Nachtseiten des Lebens zugewandt war, so gewiß aus dem Erlebnis der Landschaft und ihrer Menschen wichtige Ergänzungen für den Großstadtgeist der Literatur zu holen waren — die Art, in der die Prediger der Heimatkunst ihre Thesen vortrugen, machte einen durchaus rückschrittlichen Eindruck; man stellte sich blind für Notwendigkeiten des Lebens, verkannte die durchaus positive und stark vom Landschaftlichen genährte Kraft, die zum mindesten in einem Künstler wie Hauptmann wirkte, man bot Erinnerung an das gute Alte statt eines Ausblicks in das notwendige Neue; und statt eines künstlerischen Formgedankens, der die Kräfte der Heimat zu neuen Gebilden führen konnte, begnügte man sich, die Heimat als Stoff, Motiv, Inhalt wie ein Allheilmittel anzupreisen. Auch der Naturalismus in jeder Form mußte ja auf einem Heimatsgefühl aufbauen, und es war durchaus eine Verkennung, die Dichter der Großstadt allesamt für kosmopolitisch Entwurzelte zu halten. Ein Berliner, Ernst Schur, hat dieser grundlosen Annahme in schönen Verszeilen an die „Steinerne Stadt" Berlin eine Antwort gegeben:

Deren Jugend hier aufwuchs
zwischen all' den Häusern ....
Die in den Straßen Erinnerung überfällt
hier — und da — und dort wieder —
die kennen dich.
Denen du Wunden schlugst
tief in ihrer Seele,
die erkennen dich: Werkmeister ihrer Seele.

Und tausend und mehr als tausend Herzen
nennen dich,
auch dich
mit bebender Lippe:
Heimat!

So konnten selbst Großstadtpoeten der Moderne behaupten, Heimatdichter zu sein. Und der Schlesier Hauptmann, der Westpreuße Halbe waren es auch durchaus im Sinne ihrer Landschaft. Sie zeigten den Menschen ja gerade in enger Abhängigkeit von der Luft, der Erde des Landes. Was die Leute der Heimatkunst vom Naturalismus schied, das war trotz des harmlos kleinstädtischen Charakters der Bewegung doch etwas Ähnliches wie das, was den Nationalismus vom Nationalgefühl trennt: schlagwörtlich wird zum allein Wichtigen eine Lebenstatsache gestempelt, deren Wert gerade in der unbewuß-

ten Selbstverständlichkeit besteht, mit der sie den zu Menschheitszielen strebenden Kräften Nahrung und besondere Farbe gibt! Schon auf diesem engen und speziellen Gebiete zeigt es sich, daß man die Vielfalt lebendiger Kraft nicht durch hundertfache Betonung eines Schlagwortes ersetzen kann. Weder Bartels noch Lienhard, noch die Männer ihrer unmittelbaren Umgebung und Protektion haben für die deutsche Bühne mehr als schnell vergessene Dilettantenarbeit geschaffen. Selbst der begabteste unter ihnen, Heinrich Sohnrey, durchsetzt das Platt seiner hannoverschen Bauern mit süßlichem Romandeutsch und kommt bei netten Einzelheiten im Ganzen nicht über das „Volksstück" im kunstfremden Sinne des Worts hinaus. — Was sonst noch an dramatischer „Heimatkunst" in Deutschland entstand und hie und da auch von den Wortführern der Bewegung in Anspruch genommen wurde, das war bei aller provinziellen Bodenständigkeit ganz ausgesprochener Naturalismus, nicht nur in der Technik, sondern auch in der Bitterkeit der Menschendarstellung und in der Heftigkeit der sozialen Kritik! Ja, man muß feststellen, daß das weitaus bedeutendste Talent dieser Art von keinem anderen entdeckt und gefördert worden ist als gerade von Otto Brahm.

Das war der Hamburger Fritz Stavenhagen (1876—1906), dessen früher Tod ein außerordentlicher Verlust für Deutschlands dramatische Dichtung gewesen ist. Stavenhagen war in solchem Grade Heimatdichter, daß er seine Menschen nicht nur auf niederdeutscher Erde leben, sondern auch die niederdeutsche Sprache sprechen ließ — die Dialektform hat bisher leider die Wirksamkeit seiner Werke stark begrenzt. Dabei war er aber in jedem nur möglichen Sinne des Wortes ein Schüler des Naturalismus. Sein Drama „Mudder Mews" (gedr. 1903, aufgef. 05) ist eine ganz durch die Luftschicht des engen Fischerhauses gesehene Charakterstudie. Gallbitter, aber von einer großartigen Energie, die fast Zolasche Dimensionen hat und im deutschen Naturalismus nirgends, auch bei Hauptmann nicht übertroffen wird. Mudder Mews ist eine jener zu tiefst selbstgerechten, bei aller Tüchtigkeit unerträglichen Menschen, die mit ihrer lieblosen Härte ihren Mitmenschen das Leben zur Hölle machen. Sie schikaniert im wörtlichen Sinne ihre Schwiegertochter zu Tode, und wenn das Unglück da ist, beschließt sie das Stück mit den unübertrefflichen Worten: „Nein, was mir auch alles zustößt!" — Stavenhagens Bauernkomödie „De ruge Hoff" (aufgef. 1905, gedr. 06) steht an böser Gesellschaftskritik hinter keiner Großstadtschilderung der Epoche zurück. Was da bei den biederen Landleuten an Korruption, ruchloser Streberei, sexueller Verwahrlosung ans Licht gerückt wird, ist nicht viel weniger, als was in „Vor Sonnenaufgang" zutage kommt. Nur die seelische Kraft, mit der zum Schluß die stark gewordene Frauengestalt des Stücks sich den Weg in gute Luft für

ihr Kind freimacht, kann es schließlich rechtfertigen, daß all das unter dem Gesichtswinkel einer Komödie gesehen wird.

Der größte und reichste dramatische Versuch „De dütsche Michel" (gedr. 1905, aufgef. 07) ist Stavenhagen noch nicht völlig gelungen. Ein Bild des deutschen Menschen in seiner wild vertrotzten Kraft, jener Herzenskraft, die der Zorn immer wieder blind zu machen droht, soll gezeichnet werden. Auf einem historischen Grunde: das Stück spielt 1852, noch im Zeichen der Bauernhörigkeit — und mit phantastischen Mitteln: der junge Graf, seine Wüstheiten bereuend, gibt sich für tot aus und kehrt an seinem Begräbnistag in einem Schauspiel wieder. Dabei ist der Ausgleich zwischen der naturalistischen Kleinmalerei der Charakteristik und dem höher gesteckten seelischen Ziel nicht durchweg gefunden; es gibt große Breiten und romanhaft schwache Übergänge. Aber auch dies Gedicht müßte durch eine vorsichtige Bearbeitung zu einem bedeutenden Bühnenleben zu erwecken sein. In all diesen Werken ist eine so ursprüngliche Menschendarstellungskraft, daß man das Recht hat zu behaupten, daß die naturalistische Generation vom deutschen Jahrhundertende nach Hauptmann kein stärkeres dramatisches Talent besessen hat als Stavenhagen. — In seiner Nachfolge hat sich eine plattdeutsche Dramatik entwickelt. Der gleichfalls schon verstorbene Hermann Boßdorf (1877—1921) kann mit seinen Stücken „Bahnmester Dood" und „De Fährkrog" auch ein mehr als lokales Interesse beanspruchen.

Dieser durchaus naturalistischen Bauerndichtung des deutschen Nordens entsprach eine Dialektdramatik im deutschen Süden. Josef Ruederer (1861 bis 1915) wurde durch seine bayerische Bauernkomödie „Die Fahnenweihe" sehr bekannt. Doch darf man ihn bei aller äußeren Ähnlichkeit, die das Stück gerade mit dem „Rugen Hoff" hat, mit Stavenhagen nicht in einem Atem nennen. Stavenhagen war ein Dichter, der in seinem Volk lebte und seine Menschen leidenschaftlich liebte, auch dort, wo er sie angriff. Ruederer war ein Münchener Literat, ein reicher Herr, der auf dem Land zu Besuch ist und die Bauern genau, aber von außen her und durchaus kühl betrachtet. Das macht die sehr ausführliche und im Grunde temperamentlose Ausbreitung ländlicher Korruption in der „Fahnenweihe" doch recht unerfreulich — wenn auch das Stück als Protest gegen sentimentale Heimatkünstelei, wie sie gerade bei der Schilderung der Alpenbauern hoch im Schwange war (vgl. S. 644), seine Verdienste gehabt haben mag. Daß die eigentlich künstlerische Kraft Ruederers aber überschätzt wurde, erwies sich in der Folge sehr deutlich. Denn seine späteren historisch grundierten Stücke „Morgenröte" und „Der Schmied von Kochel" sind doch recht mühselige, grundlose Produkte, in denen Pathos und Witz in gleicher Weise gemacht erscheinen. Des Mangels Kern ist, daß

Ruederer seinen Gestalten nur eine Art Sammlerinteresse entgegenbringt. Und darin steckt die zweifellose Überlegenheit seines bayerischen Mitbewerbers Ludwig Thoma (1867—1920). Zwar hat dieser in der Schilderung seiner Volksgenossen für die Bühne nichts entfernt so Starkes geliefert wie in seinen „Briefen eines bayerischen Landtagsabgeordneten". Diese kostbaren Selbstbekenntnisse des bäuerlichen Volksboten Joseph Filser aus dem „Wallgreis Minkharting" sind ein kulturgeschichtliches Dokument von so hoher künstlerischer Qualität, wie wir es in Deutschland seit den „Dunkelmännerbriefen" nicht gehabt haben. Thoma hat diesen Filser in einer kleinen Szene „Erster Klasse" auch auf die Bühne gebracht. Aber weder hier noch in seiner anderen Bauernkomödie, „Die Medaille" oder in der sehr ernsthaften „Magdalena" oder in seinen Stücken bürgerlichen Milieus, in „Lottchens Geburtstag", der „Lokalbahn", der sehr erfolgreichen „Moral" — nirgends erreicht er die künstlerische Dichtigkeit jener prachtvollen Briefe. Kleine konventionelle Nachhilfen im Sprachlichen wie in der Handlung sind überall zu spüren. Aber der Lebensgehalt im Sinne naturalistischer Milieuschilderungen bleibt erheblich und der Gesamteindruck viel erfreulicher als bei Ruederer, weil Thoma Liebe zu seinen Menschen hat. Diese Liebe ist freilich auch nicht gerade eine prometheische Leidenschaft, eher ein schmunzelndes Behagen. Thoma erinnert in seinem Verhältnis den eigenen Gestalten gegenüber am ehesten an Hartleben, wenn auch natürlich der Unterschied zwischen der soignierten Haltung eines norddeutschen Patriziersohnes und der hemdärmlichen Art des süddeutschen Försterjungen sehr erheblich bleibt. — Sicherlich bietet Thoma mit seiner Prosa wie mit seinen Theaterstücken beinah das Lebendigste, was Deutschland in der letzten Generation an charakteristischer Landschaftspoesie hervorgebracht hat. Aber von dem idyllischen, himmelblau beglückenden Sinn, in dem anno 1900 Heimatkunst gepredigt wurde, haben auch seine Werke recht wenig.

Das Allerkennzeichnendste aber für den Irrtum, in dem sich jene Bewegung befand, die der Kunst eine neue Wendung geben zu können glaubte, wenn sie das schlichtere Leben des Landvolks gegen die großstädtische Kompliziertheit ausspielte — das Kennzeichnendste ist dies: Weder die niederdeutsche noch die süddeutsche Dialektdichtung haben, so erhebliche Talente sie einzusetzen hatten, einen wesentlichen Einfluß auf die Gesamtentwicklung geübt. Die nächste wirklich bedeutende Wandlung, die die gesamte geistige Haltung der deutschen Literatur und mit ihr die Entwicklung der dramatischen Kunst erfuhr, geschah dadurch, daß abermals eine Großstadt, und zwar die einzige, die für den Augenblick an konzentriertem Lebensgehalt noch Berlin gewachsen war, ihre besonderen Wesenskräfte ins Spiel brachte: Wien!

Gerhart Hauptmanns Weg

Noch ist die Erkenntnis kaum nach Gebühr durchgedrungen, wie sehr verschieden die Literaturgeschichte eines Volkes und die Geschichte seiner Dichtung in Wahrheit sind, so ununterbrochen auch die Erscheinungen beider Reiche sich berühren. Die Literaturgeschichte ist ein Stück allgemeiner kulturhistorischer Erkenntnis, sie zeigt, wie die Wandlungen des Schrifttums Folge und Ursache allgemeiner, sozialer, wirtschaftlicher und geistiger Strömungen sind, sie läßt die Produkte, denen sie sich zuwendet, verhältnismäßig rational erscheinen. Und Persönlichkeiten sind ihr wesentlich Träger von Zeitströmungen. Die Geschichte der Dichtung ist irrational, denn ihre letzte auffindbare Quelle ist immer wieder die Persönlichkeit, das ewig unergründliche Individuum. In der Besonderheit seines Bluts liegt der besondere Rhythmus, liegt die schöpferische Kraft begründet, durch die der Dichter ein Kunstwerk neuer, eigener Art hervorbringt. Unmittelbar aus seinem individuellen Leben stammt das Leben seines Werks, stammt jene innere Form, die über das lebendige Sein oder Nichtsein einer Dichtung entscheidet. Die belangvollsten Produkte der Literaturgeschichte sind oft durchaus nicht mehr lebendig, sie sind eben nur noch „historisch" interessant. Nur in einem viel äußerlicheren Sinne kann man von ihren „Formen" reden, die als Ausdruck zeitgeschichtlicher Strömungen entstanden und vielfach bewußt propagiert sind. In der deutschen Literaturgeschichte ist etwa Opitz eine sehr wichtige Figur. In der Geschichte der deutschen Dichtung ist ein Sonett von Gryphius oder ein Zweizeiler von Angelus Silesius wichtiger als sein ganzes Werk. Freilich nur die Literaturgeschichte wird eine einigermaßen geschlossene Entwicklung, eine vernunftgemäße Verknüpfung der Teile zeigen können. Die Geschichte der Dichtung geht in Sprüngen vorwärts, weil es ja immer wieder das Wunder der Persönlichkeit ist, das den entscheidenden Fortschritt bringt. Gewiß ist jede, auch die genialste dichterische Persönlichkeit, und sie erst recht, zeitgeschichtlich gebunden; sie weist in ihrer Herkunft, in ihren Anfängen und zuweilen auch in dauernden Begrenztheiten die Einflüsse jener Zeitmächte auf, die die Literaturgeschichte darstellen kann. Aber ihr eigentlich Geniales, ihr dichterisch Bedeutendes geht regelmäßig Hand in Hand mit einer Treulosigkeit gegen den Stil, die Richtung, die Schule, in deren Gesellschaft das Genie ins Leben trat. Die wichtigsten dichterischen Leistungen jeder Epoche sind mit den literaturgeschichtlichen Stilbegriffen immer inkongruent, sie berühren sie teilweise, gehen aber an vielen Stellen über sie hinaus oder bleiben hinter ihnen zurück — weil eine Persönlichkeit eben niemals sich mit dem Durchschnitts-

begriff einer Generation decken kann. So ist es denn typisch für die Erfolgsgeschichte großer Dichter, daß sie zunächst von der literaturgeschichtlichen Bewegung ihrer Zeit getragen werden, aber späterhin für ihr Verständnis und ihre reine Wirksamkeit kein stärkeres Hemmnis finden als die Stilbegriffe, die gerade unter wesentlicher Mitwirkung ihrer Anfangswerke sich durchgesetzt haben. Die Wirkungsgeschichte Goethes z. B. beweist das in hohem Maße. Nicht anders aber sieht der Weg Gerhart Hauptmanns aus, der im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts als die weitaus stärkste dichterische Kraft in Deutschland sichtbar wurde.

Das Drama, das ja lange die bevorzugte, die fast allein wichtige Form dieses Dichters schien, bewegte sich mit dem ganzen literarischen und künstlerischen Leben unter dem Einfluß mächtiger internationaler Zeitströmungen in einer Richtung, die die Literaturgeschichte als die „naturalistische Revolution" bezeichnet. Von dieser Bewegung war Gerhart Hauptmanns erstes Auftreten nicht nur äußerlich begleitet, sondern doch auch in vielem Sinne innerlich durchfärbt. Seine ersten vier Werke sind gewiß nicht restlos, aber doch ohne wesentliche Entstellung unter den Gesichtspunkten des „Naturalismus" zu begreifen. Aber während seine schwächeren Generationsgenossen sich im Umkreis dieser literarischen Bewegung auch erschöpfen und vielfach den Versuch, jenseits des Naturalismus etwas zu schaffen, mit der künstlerischen Qualität überhaupt bezahlen, tritt die überlegene Größe Hauptmanns erst dadurch ins rechte Licht, daß es im wachsenden Maße unmöglich wird, sie noch mit der Terminologie des Naturalismus zu umschreiben. Ja der rückschauende Blick erkennt, daß auch jene ersten Werke als die stärksten Stücke des Naturalismus nur deshalb erschienen, weil sie eine höchst persönliche dichterische Kraft in sich bargen, die keineswegs mit dem literaturgeschichtlichen Kraftkomplex Naturalismus identisch ist. Nach Kleist, nach Grillparzer, nach Büchner, nach Hebbel und Wagner entsteht eine neue Variation der dramatischen Form in deutscher Sprache durch das Wesen der Hauptmannschen Persönlichkeit.

Auf die „Weber" folgte zunächst der „College Crampton" (aufgef. 1892), eine Charakterstudie, die mit ihren halb düsteren und halb hellen Humoren, mit ihrem Reichtum an Einzelleben und ihrer geringen dramatischen Bewegung noch allenfalls unter den Begriff des Naturalismus gestellt werden konnte. Und das mochte auch noch für das nächste Werk, den „Biberpelz" (aufgef. 1893) angehen, eine überaus wirksame Komödie, in der eine robuste Daseinskämpferin, die treuherzige Diebin des Biberpelzes, Mutter Wolff, beißend scharf kontrastiert wird mit der blut- und hirnlosen Schneidigkeit des Amtsvorstehers Wehrhahn, in dem der von Phrasen hypnotisierte Dünkel wilhel-

minischen Beamtentums ein unsterbliches Denkmal gefunden hat. Aber an diese beiden Komödien, bei denen es doch schon merkwürdig war, einen Naturalisten lachen zu hören, und zwar oft ohne Bitterkeit, oft ganz von Herzen! — an diese reihte sich „Hanneles Himmelfahrt" (aufgef. 1893), in dem wirklich der Himmel des Märchens und der Religion sich auftut und der schlesische Dialekt von wunderschön klingenden Versen abgelöst wird. Es folgte „Florian Geyer" (gedr. 1895, aufgef. 96), das große historische Drama, das höchstens noch in charakteristischen Schwächen, in einem übermäßigen Genauigkeitsstreben der Milieu- und Sprachgestaltung mit dem Naturalismus zusammenhing. Und dann kam die „Versunkene Glocke" (aufgef. 1896), in Deutschland Hauptmanns breitester, wenn auch gewiß untiefster Erfolg — ein Märchenstück in Versen, voller Fabelgestalten. Und wenn dann der „Fuhrmann Henschel" (aufgef. 1898) folgte, der allen Ansprüchen des Naturalismus an exakte Milieuschilderung und wirklichkeitsnahe Menschengestaltung aufs Vollkommenste genügte, so erfuhr man bald, daß Hauptmann nahezu das gleiche Motiv, die Entwurzlung eines schwerblütigen Mannes durch ein ungebunden selbstisches Weib, bereits vorher in „Elga" (geschr. 1896, aufgef. 1905) als ein Traumspiel, von allem Wirklichen sehr abgerückt, gestaltet hatte. Und in den folgenden Jahrzehnten erschienen dann ein Dutzend dramatischer Werke, von denen kaum noch auf zwei oder drei die Kriterien des Naturalismus sich anwenden lassen.

Von Hauptmann liegen bis zu Anfang 1925 27 Dramen vor, eine Anzahl umfangreicher Fragmente und abgeschlossener, aber noch unveröffentlichter Dichtungen nicht mitgerechnet. Und es ist zunächst keineswegs unwichtig festzustellen, daß von den klassischen Dichtern der deutschen Bühne kein einziger auch nur entfernt eine solche Zahl dramatischer Werke aufzuweisen hat, die am Ende hinter der Shakespeareschen Ziffer kaum zurückbleiben werden. Nun ist es aber keineswegs zufällig, daß der Naturalismus gerade in seiner reinsten Entfaltung sich am unfruchtbarsten für das Drama erwies. Er machte das Leben bei Holz erstarren, er löste es bei Schlaf auf, er ermöglichte bei anderen Talenten nur eine einmalige punktweise Berührung mit dem dramatischen Leben. Der Grund lag in der tiefen Passivität, die nicht nur seinem ästhetischen Dogma, sondern auch seinem zeitgeschichtlichen Gefühlsgehalt innewohnte. Der Mensch auf der Bühne, der im Körper des Schauspielers auferstehen soll, muß Bewegungsmöglichkeiten, Kraftanspannungen besitzen, die diesen Körper „ins Spiel bringen". Aber das naturalistische Grundgefühl sieht den Menschen ja viel weniger als Bewegungsfaktor denn als Bewegungsprodukt. Er ist der von tausend Einflüssen Beherrschte oder wohl gar überhaupt Geschaffene. Die dramatische Form, die

aus dem Glauben an den Menschen, aus der Freude an seiner Kraft überhaupt entstanden ist, kann auf die Dauer bei dieser unfreudigen Anschauung nicht gedeihen. Als eine heftige und bittere Erneuerung des Wirklichkeitssinns hatte der Naturalismus hier wie auf allen Gebieten erweckenden Wert. Aber zu dem besonderen Wesen der dramatischen Form stand er von vornherein in einem sehr aussichtslosen Verhältnis. Die immer wachsende und immer wirksame Masse der Hauptmannschen Produktion gibt deshalb schon allein den Hinweis, daß hier im Zentrum ganz andere Kräfte am Werke sein müssen als jene, die der literaturgeschichtlichen Bewegung, in der er auftrat, das Gepräge gaben.

Es ist ja keine Frage, daß in den ersten hier betrachteten Werken Hauptmann nicht nur äußerlich unter dem Eindruck der literarischen Mode steht, daß er sich bemüht, den Naturlaut der Rede zu treffen, daß er Einzelheiten einer möglichst vollständigen Milieuschilderung häuft, daß die zeitgemäßen Ideen der Vererbung und der Anpassung bei ihm eine große Rolle spielen. Darüber hinaus besteht zwischen der Art, wie er den leidenden Menschen empfindet und darstellt, und der Grundanschauung des Naturalismus sicherlich eine Verwandtschaft. Und eben deshalb hat man es bis auf diesen Tag noch keineswegs überall aufgegeben, mit den Schlagworten vom Naturalismus und vom Sozialismus das Wesen Hauptmanns erklären zu wollen. Andere Literarhistoriker haben sich gegenüber den sichtbar unnaturalistischen Produkten Hauptmanns durch die seltsamsten Konstruktionen geholfen und lassen bei diesem Dichter alle paar Jahre eine naturalistische und eine phantastisch idealistische „Periode" abwechseln — gestützt auf die Erscheinungsfolge der Hauptmannschen Stücke. Aber ganz abgesehen davon, daß selbst dieser Boden höchst trügerisch ist, weil die Entstehungszeiten dieser Dramen in vielen Fällen sehr erheblich von den Terminen ihrer Veröffentlichung abweichen, bedeutet solche Konstruktion ja eher den Verzicht auf das Verständnis eines Menschen. Statt den Einheitspunkt der Persönlichkeit aufzudecken, wird ein fast grotesker Wechsel entgegengesetzter Kräfte behauptet. In Wahrheit hat in allen Hauptmannschen Werken das gleiche Wesen sich nach den mannigfachsten Richtungen entfaltet, das gleiche Licht sich an den verschiedensten Körpern gebrochen. Daß vom Naturalismus im Heugabelsinne äußerer Nachahmung schon im Erstlingswerk nicht eigentlich die Rede ist, daß schon „Vor Sonnenaufgang" höchst planvolle szenische Fügungen enthält und die „Weber" vollends mit größtem theatralischem Raffinement aufgebaut sind, wurde bereits gezeigt. Aber auch jenes spezifisch soziale Interesse, das eigentlich ein unausweichliches Korrelat des Naturalismus ist, der den Menschen nur als Produkt, in erster Linie als Gesellschaftsprodukt ansehen will, ist ja

in Hauptmanns Frühwerken gar nicht das Wesentliche. Man vergleiche sein Erstlingswerk einmal mit dem Erstling eines wirklichen Sozialisten unter den Schriftstellern, mit Bernard Shaws „Häuser der Witwer". Dort ist alles, was die soziale Tendenz angeht, sehr originell und schlagend, die eigentliche Menschendarstellung aber noch ganz blaß. Bei Hauptmann ist das Sozialtendenziöse weder eigenartig noch stark, aber die Darstellung einzelner Gestalten von höchst selbständiger, erschütternder Kraft. Auch bei den „Webern" ist die eigentliche soziale Problematik gar nicht in die Tiefe verfolgt — man vergleiche hier etwa das wunderbare Gleichgewicht, in dem Zolas Germinal das unsichtbare Unternehmertum der Aktionäre zu der Revolte der Kohlenarbeiter setzt. Vom „Friedensfest" aber wurde schon gesagt, daß seine Tragödie von jeder Zeit und somit von allem Geschichtlich-Sozialem unabhängig ist, und das dritte Stück heißt ja „Einsame Menschen", proklamiert also geradezu die Versenkung in die Einzelseele statt der Betrachtung der Gesellschaft. Gewiß ist die dort aufgezeigte gefährliche Isolierung der bürgerlichen Intelligenzen ein historisches Produkt sozialer Entwicklung. Aber das ist doch nur Hintergrund, nicht Inhalt für Hauptmanns Darstellung. Anders denn als Hintergrund individueller Schicksale spielt Gesellschaftsdarstellung bei Hauptmann überhaupt keine Rolle. Selbst wo die Ausmalung des sozialen Milieus am wichtigsten ist, im „Biberpelz" und seiner Fortsetzung, dem „Roten Hahn" (gedr. und aufgef. 1901), der mit geringerer theatralischer Konzentration, aber mit noch größerem dichterischen Reichtum robustes Märkertum im Strudel der wilhelminischen Periode malt — selbst dort ist das Gefühl für die Individuen, nicht für die Gesamtheit, das künstlerisch Entscheidende. Und war nicht schon am Ende des „Friedensfestes", wenn auch nur mit halber künstlerischer Kraft, die Erlösung durch die Seelenstärke zweier einzelner Frauen gewiesen! Und war nicht im letzten Akt der „Weber" mit höchster Anteilnahme des Künstlers der alte Hilse gestaltet, der, dem sozialen Kampf völlig abgewendet, die Erlösung in sich selbst sucht — dessen Reich nicht von dieser Welt ist!? Gewiß hat Hauptmann mit Schmerz und Ingrimm die mannigfachen Hemmnisse und Schädigungen empfunden, die die heutige Form der Gesellschaft und der brutale Hochmut der Mächtigen für das Menschentum mit sich bringt. Aber er hat diese Zustände immer nur mitgestaltet, weil sie auf dem Wege seiner Menschendarstellung lagen; eine von Haus aus soziale Leidenschaft, wie sie bei Zola oder bei Shaw herrscht, hat ihn niemals besessen. Es ist nur eine wenn auch notwendige Folgeerscheinung, daß namentlich seine „Weber" Haß und Verfolgung der herrschenden Kaste auf sich zogen, und es ist halb ein Mißverständnis, wenn sie noch heute als sozialistisches Demonstrationsstück benutzt werden.

Aber nicht viel anders steht es mit den Kriterien der äußeren Naturtreue in seinem Drama. In seinem Erstlingswerk und hin und wieder noch später gibt es wohl eine innerlich unnotwendige, vielleicht von einem falschen ästhetischen Prinzip veranlaßte Überladung mit anschaulichen Details. Aber was den sprachlichen Kern seiner Menschendarstellung anlangt, so wird es sehr bald unmöglich, hier noch „Naturalismus" zu sehen. Gewiß, die Hauptmannschen Menschen sprechen Dialekt, und zwar zumeist den schlesischen, der ihrem Dichter der selbstverständliche ist. Aber ist das als Naturnachahmung zu erklären? Ist es sehr „natürlich", daß die Waschfrau Wolffen am Strande der Spree schlesisch spricht, oder daß im Märchenwalde der „Versunkenen Glocke" die alte Wittichen und später in dem Phantasieland von „Schluck und Jau" der Jau schlesisch spricht? Es muß wohl einen künstlerischen Wert haben, dieses Einsetzen eines Dialekt statt der Schriftsprache. Und es wird zutreffen, was Moritz Heimann einmal von Hauptmann gesagt hat: „Er spielt auf seinem Schlesiertum und auf der Realität wie ein Meister auf dem Klavier spielt." Denn viele Hauptmannsche Gestalten sprechen zu ihrem Provinzialdialekt noch einen individuellen. Sie haften an bestimmten Redensarten und Sprachwendungen, die irgendeine äußere oder innere Erfahrung mit ihrem Organismus untrennbar verbunden hat. Sie kommen von ihrem „Nu, ja, ja" oder ihrem „Hören se" nicht los. Wenn man sieht, wie diese äußerste Verengung des sprachlichen Geistes im Munde Hauptmannscher Gestalten oft Hand in Hand geht mit jener tastenden und stammelnden Auflösung des Satzbaues und jenem Unterirdisch-werden der eigentlichen Gefühle und Gedanken, die sich oft in den Worten mehr verbergen als äußern, so möchte man sagen, daß die Hauptmannsche Sprachbehandlung vielleicht nicht im Sinne äußerer Naturnachahmung, aber doch im weltanschaulichen Sinne durchaus naturalistisch ist, daß sie ganz und gar den unfreien und gebundenen Menschen darstellt, der nicht als Zeichen seines frei wollenden Geistes, sondern als dumpfen Widerhall der ihn zwingenden Mächte die Sprache besitzt. Aber auch das ist nur eine halbe Wahrheit. Wie die soziale Welt bloß als Hintergrund für die Individuen, so kommt diese von Hauptmann höchst entwickelte sprachliche Darstellung der menschlichen Unfreiheit als des Fremden, Uneigenen, feindlich Außenweltlichen im Menschen nur als die dunkle Grundfläche in Betracht, von der sich leuchtend jenes eigentlichste Menschenwesen abheben soll, dessen Erlebnis Hauptmanns innerste Kraft ausmacht und das die innere Form seiner Kunst bestimmt.

Eine äußere Spur dieses Wesens gibt es sehr bald auch in Hauptmanns Sprachgestaltung. In dieser scheinbar naturalistischen Prosa meldet sich von vornherein ein Rhythmus, der immer stärker wird, in Abschnitten der „Einsamen

Menschen" schon dominiert und später (z. B. in dem prosaischen, dialektgefärbten „Michael Kramer") so durchgeführt ist, daß bisweilen ein ganzes Stück durch bloße Änderung der Schreibart in sichtbar metrische Form zu übertragen wäre. Es ist immer die gleiche Melodie. Und zwar meist fallende: Daktylen und Trochäen. Inmitten dieser Sprache, die sonst aus lauter Zeichen der menschlichen Unfreiheit gewoben scheint, in der nur Luft und Erde, soziale Umgebung und körperlicher Zufall, aber niemals der Mensch selber sich zu äußern scheint — inmitten dieser Sprache beginnt die stärkste aller Freiheitsmächte zu erscheinen: Musik. Es ist charakteristisch, daß Holz, hellhörig für alles, was äußere Form ist, voll Hohn über den „heimlichen Leierkasten" gesprochen hat, der durch Hauptmanns Werk geht. Allerdings ist diese Melodie, sobald man sie sich durch einen Bewußtseinsakt klarmacht, von geradezu lähmender, gleichförmiger Geschlossenheit. Aber in Wirklichkeit übt sie beinahe nie einen Zwang über die psychologischen Inhalte der Rede aus, sondern durchdringt sie und wandelt sich an ihnen ununterbrochen zu immer neuen Variationen. Es ist kein Metrum, sondern ein lebendiger, wandelbarer Rhythmus. Aber das ist wahr, daß sich in ihm zu höchster Sichtbarkeit alles verkörpert, was Hauptmann vom Naturalismus trennt: er ist immer nur im Vorletzten Naturalist, zuletzt aber handelt es sich für ihn um eine niemals naturalistisch aufzulösende Macht im Menschen, um sein schlechthin Göttliches, um die Seele, die musikhaft den Stoff der Welt durchklingt!

Welcher Art aber ist dieser Menschenglaube, diese Seelenvorstellung, deren erschütternde Macht das dramatische Dichtertum Hauptmanns auslöst? Auch dafür gibt schon diese Rhythmik der Hauptmannschen Sprache einen Hinweis. Dieser trochäische Takt steht ja im vollen Gegensatz zu der jambischen Melodie des aufsteigenden Willens, die Shakespeare und seine deutschen Nachfolger geschrieben haben. Aber er ist verwandt der fallenden Versmelodie der Spanier und ihrer christlich romantischen Nachahmer (vgl. S. 493). Es ist eine Melodie des Erleidens, des Fallens, statt der Shakespeareschen Rhythmen des Handelns, des Aufstandes. Das christliche Drama, in dem die Größe des Menschen sich nicht dadurch zeigt, daß er die Welt gewinnt, sondern dadurch, daß er sie von sich abstreift — das ist im Grunde genommen auch das Drama Hauptmanns! So ist Hauptmanns Werk (bei aller häufig hervorbrechenden Feindschaft gegen die Dogmen und die Institutionen der Kirche) in seinem Grundwesen dem Christentum tiefer verbunden als vielleicht irgendein anderes Kunstwerk dieser Tage. Was dem Hauptmannschen Drama von Anfang an seine erschütternde Macht gibt, ist immer wieder die Fähigkeit, menschliche Größe darzustellen, aber nicht im Handeln und Siegen, sondern im Leiden und Erliegen. Darum eben handelt es sich, daß für Hauptmann nicht wie für den konsequenten Natura-

lismus der Mensch in eine unendliche Fülle äußerer Bedingtheiten aufgelöst wird, sondern daß etwas völlig Unzerstörbares jedesmal zurückbleibt, wenn die Welt ihr Äußerstes getan und alles in Anspruch genommen hat, was an einer Persönlichkeit nur ihr Werk ist. Wenn Glück und Gesundheit, Besitz und Ehre und alles, was am menschlichen Charakter nur Abglanz solcher Mächte ist, wenn all das zerstört ist — dann bleibt übrig der eigentliche Mensch, der göttliche, das, was wir die Seele nennen, und dessen innerster Stolz an die Notwendigkeit unseres körperlichen Lebens nicht gebunden scheint. Aus diesem Glauben quillt Hauptmanns tiefste künstlerische Kraft. Kann er schon die gemeinste, dumpfste, niedrigste Kreatur uns regelmäßig durch irgendeinen Augenblick des Leidens innerlich nahe bringen, so überwältigen seine Hauptgestalten uns immer dadurch, daß sie auf der Höhe ihres Leidens das Leben hinter sich werfen um ihrer Seele willen. Durch ihren äußerlich zwecklosen Tod retten die aufständischen Weber ihre Menschenwürde, nicht anders wie der alte Hilse sie durch seinen Glauben rettet. Wenn in „Gabriel Schillings Flucht" (geschr. 1906, gedr. und aufgef. 12) der Maler Schilling in seiner sinnlichen Schwäche vom Schmutz der Welt überflutet, fast ganz erstickt scheint, so macht er die große Endeckung: „man kann auch im Meere schlafen", und geht mit aufgehobenen Händen in den reinigenden Tod. Der arme verkrüppelte und verbitterte, vom Leben zerdrückte Bursche Arnold Kramer wächst mit seinem Leichenantlitz, nachdem er die Welt abgeschüttelt hat, „so ins Erhabene", daß der Vater zu ihm aufblicken muß „wie zu dem ältesten Ahn". Und Rose Bernd, das schöne, gesunde Bauernmädchen, das von der Geschlechtswut der Männer gehetzt, Schönheit und Gesundheit, Kraft und Ehre, Zukunft und Gegenwart der Welt verliert, es befreit seine Seele doch im letzten Ausbruch des Leidens erst zu voller, furchtbarer Größe. Auch sie trifft das letzte Wort des Stücks wie eine Verklärung: „Das Mädel ... was muß die gelitten han!"

Es ist das eigentlich Schöpferische an der dramatischen Kunst Hauptmanns, daß er die naturalistische Technik über sich selbst hinausgeführt hat, die Darstellung der menschlichen Unfreiheit nur benutzt hat, um die letzte, rätselhafte Freiheit des Menschen in das vollste Licht zu setzen. Das ist das innerste Wunder seiner neuen Technik, das ist die religiöse Kraft, mit der er die Menschen ergreift. Alles kommt für ihn auf das Sichtbarmachen der seelischen Gewalt im Menschen an; in dieser Wirklichkeit scheint sie nur durch Leiden offenbar zu werden, die die körperliche Existenz zerstören. Aber im Traum, in der Phantasie, im Märchen wandelt die Seele frei, mächtig über den Körper. Darum folgt aus Hauptmanns Grundeinstellung genau so notwendig wie seine Entwicklung des Naturalismus seine Märchendichtung. Das einfachste und stärkste Beispiel für die unlösliche Einheit, die der Naturalist und der

Märchendichter Hauptmann in Wahrheit bilden, bietet die Traumdichtung in zwei Akten: „Hanneles Himmelfahrt“ — in mehr als einem Sinne überhaupt das Herzstück von Hauptmanns dramatischem Schaffen. Ein armes verängstigtes und verprügeltes Dorfkind hat sich ertränken wollen, liegt nun fiebernd, sterbend im Armenhause des Dorfes. Schwerer, vollkommener kann der seelenlose Druck der Wirklichkeit kaum über irgendeiner Kreatur werden; aber diese sterbende Seele baut sich aus dem armseligen Material, das ein paar Märchen, ein paar Brocken der Bibel, ein paar freundliche Blicke des Lebens, ein erstes Aufzucken erotischen Fühlens ihr gegeben haben — sie baut sich aus diesem Wenigen einen Himmel, eine Welt, die nicht mehr diese irdische ist, sie erlöst sich, sie überwindet den Tod. Wie in der stammelnden schlesischen Prosa der Armenhäusler hier schon der heimliche Hauptmannsche Vers pocht und mahnt und sich allmählich befreit und anwächst zum Gesang der Engel und zu dem festlichen Pathos des Erlösers, so wandelt hier die Menschenseele aus grauester Gebundenheit in den Glanz märchenhafter Freiheit. — So wächst im märchenhaften Spiel von „Schluck und Jau“ (aufgef. 1900), das Hauptmann aus einem durch Shakespeare und Holberg (s. S. 92, 162) berühmten Motiv spann, der vollblütige Stromer Jau, den übermütige Laune in ein Fürstenbett gelegt hat, plötzlich zu den erschreckenden Maßen eines wirklichen Tyrannen empor. Während sein freundlicher Gefährte, der „kinstliche“ Schluck durch das bloße Ausströmen seiner Herzensgüte mit ganz verwirrender und beschämender Übermacht auf die skrupellosen Hofleute wirkt. — In der Legende vom „Armen Heinrich“ (aufgef. 1902), die Hauptmann aus dem mittelalterlichen Sagengedicht formte, zermalmt durch schreckliche Krankheit die Natur allen Stolz und Glanz des großen Grafen. Aber die innerste Kraft der Seele, entzündet an der Liebe eines ganz reinen Kindes, schafft die Heilung:

Ein Kind! — Welt, Helden: alles dorrt zusammen,
Und auf der Schädelwüste steht ein Kind.

— Und die Seele, das Ersehnte, Unfaßbare, göttlich Schöne, das Fünkchen aus dem erlöschenden Feuer der Glashütte, es lockt und leuchtet vor den Augen aller Menschen, der wildesten und der weisesten; es zieht sie mit sich und leuchtet noch vor dem Blinden in innerlicher Schau; immer gehen sie ihr nach —: „und Pippa tanzt“ (aufgef. 1906).

Von den Hauptmannschen Märchen steht eigentlich nur eines nicht im Licht dieser reinen Seelenhaftigkeit. Und das ist die „Versunkene Glocke“, die einen ungeheueren Publikumserfolg hatte, weil in ihr viele altbekannte Volkslieder und Märchenmotive zu einer vertrauten, bequem einschmeichelnden Wirkung verbunden sind. Es ist falsch zu sagen, daß Hauptmann mit diesem Märchen-

stück etwa im Zuge der neuromantischen Mode steht. Seit seinen naturalistischen Anfängen haben literarische Strömungen nicht mehr auf ihn gewirkt, sie sind höchstens von ihm bewirkt. Sein viel eigeneres Märchen vom Hannele war ja auch schon der versunkenen Glocke um Jahre vorausgegangen, und die zeitliche Begegnung dieses Gedichts mit der aus ganz anderen noch zu betrachtenden Quellen strömenden Neuromantik ist rein zufällig. Aber die Schwäche dieses Märchendramas liegt darin, daß Hauptmann hier einen aktiven Helden gewählt hat, dessen Größe in seinem schaffenden Beruf wurzeln soll. Daß sein Werk mißlingt, daß er nicht die harte Kraft zur Vollendung aufbringt, daß ihn mit dem Schall der versunkenen Glocke Gewissensnöte anpacken und zerstören, das ändert nichts an der Grundkonzeption der Gestalt, es verrät nur das Mißverhältnis Hauptmannschen Wesens zu solchem Heldentum. Erliegen müssen ja auch Lear, auch Egmont, auch Penthesilea, aber sie sind deshalb keine Leidenshelden, ihr Wert ruht in ihrer Kraft, die sich gerade im Zusammenbruch auf das Gewaltigste enthüllt. Der Glockengießer Heinrich hat sich Kraft nur angemaßt, er kann uns nicht durch innere Energie hinreißen, aber auch nicht wie die anderen Hauptmannschen Gestalten durch das Versinken in Leidverklärung. Seine Herrengesten wirken hohl, und auch seine schönsten Reden bleiben, was Menschenworte bei Hauptmann sonst sehr selten sind, Rhetorik. (Mit starkem Nachhall von Nietzeschem Pathos und — wohlgemerkt! — in Jamben, deren Klang nie so ganz hauptmännisch wird.) Und während in anderen Fabelgeschöpfen des Märchenwaldes Naturgefühl zu glücklicher Verkörperung gelangt, ist auch Heinrichs Gegenspielerin, das dämonisch lockende Rautendelein in einer anderen Art sentimentaler Deklamation befangen. Das Glockendrama bleibt allegorisch, verlangt verstandesmäßige Übertragung ihrer Wunder auf Menschliches. Alle anderen Stücke Hauptmanns, auch die märchenhaften, sind rein symbolisch, geben einem einfach und rein gefühlten Vorgang sinnbildliche Bedeutung. Aber die programmatischen Helden bei Hauptmann, die handelnden Ideenträger, sie werden stets noch in einem anderen Sinne Schwächlinge, als der Dichter es gewollt und gewußt hat. So war es schon bei Loth, so bei Vockerat, so blieb es beim Glockengießer. Die Darstellung überlegener, befreiender Geistigkeit gelingt Hauptmann erst, wo er sie in der hohen Entrücktheit von Greisen darstellen kann; das ist im alten Wann („Und Pippa tanzt") noch etwas unsicher allegorisch begonnen, aber prachtvoll in der weltherrschenden Gestalt Karls des Großen durchgeführt („Kaiser Karls Geisel" aufgef. 1908) und noch zuletzt in der Gestalt des Prospero vollendet, die Hauptmann für sein Werk „Indipohdi" (geschr. 1920, aufgef. 22) von Shakespeare zu übernehmen wagte. In einem ähnlich mißlichen Verhältnis wie zu dem geistig kämpfenden Manne steht Hauptmanns Naturell zu den naturhaft zerstörenden

Weibwesen, zu den unschuldsvollen Dämoninnen. Es ist kennzeichnend, daß er die nicht wie all seine anderen Menschen naturhaft zum Sprechen bringen kann, ihr Wesen durch Worte gestaltend, die ganz aus ihrer Situation kommen, sondern daß er ihre Reden mit einer Selbsterkenntnis laden muß, die literarisch bewußt und gefühlslähmend wirkt. Das gilt für Rautendelein so gut wie für Gersuind, die Geisel Kaiser Karls, die von ihrem körpertollen Heidentum allzuviel verspricht, als daß wir es ihr glauben könnten. Hier liegen Grenzen für Hauptmanns dramatischer Wirkung. Nicht die Kampfszenen der Geister gelingen ihm und nicht die zerstörende Wildheit der Leiber. Aber überall wo der Körper zerfällt und aus seinen Trümmern die Seele mit großer Klarheit sich frei aufschwingt, da entfaltet Hauptmanns Kunst sich am stärksten. Er hat selbst einmal bekannt, „nicht die Konflikte, sondern die Situationen der Menschen" wolle er darstellen. Es ist deshalb unnötig, immer wieder festzustellen, daß seine Stücke nicht die äußere Bewegungsfülle und die Kampfkraft Shakespeares besitzen. Es hat nicht mehr Sinn, als einem Birnbaum tadelnd vorzuhalten, daß seine Früchte ganz anders schmecken als die des Apfelbaumes. Wir haben es in diesen Hauptmannschen Dramen eben mit einer neuen Variation der dramatischen Kunst zu tun, deren ganze Kraft sich notwendigerweise zu den breit ausklingenden Stimmungsszenen sammeln muß, in denen wir nach geschlagener und verlorener Schlacht einen Menschen versinken, eine Seele frei werden sehen. In solchem Sinn gibt es weder im deutschen Drama noch vielleicht sonst eine Szene, die an dichterischer Gewalt den vierten Akt des „Florian Geyer" erreicht: das Feuer der großen deutschen Revolution ist niedergebrannt und die Führer sitzen beieinander in der letzten Glut. Der Geyer legt das schwarze Eisen an zum letzten Ritt — aber da singt aus einer dunklen Ecke der Spielmann „mit einer alten zitternden Stimme" das Lied vom Florian Geyer, dem stolzen Helden und seiner schwarzen Fahne — und der Geyer sinkt am Tisch nieder und weint. „Ihr Herren, ich schäme mich nit vor euch. Ich hab' nit um mich geweinet." Dann gürtet er mit Huttens Spruch seine Wehr um und geht. — — — Es ist immer wieder merkwürdig, mit wieviel Bewußtheit und Fleiß gerade die elementarsten Wirkungen der Kunst gewonnen werden. Shakespeare ist ein unendlich viel langsamerer Arbeiter gewesen als seine meisten Generationsgenossen. Goethes Iphigenie ist dreimal umgeschrieben worden. Und dieser Florian Geyer hat nicht nur ein sehr genaues (in manchen Einzelheiten wohl verhängnisvoll genaues) Studium der Reformationsgeschichte zur Voraussetzung; — eine interessante Untersuchung von Helene Herrmann hat gezeigt, daß aus altem deutschen Dramengut, aus den barocken Theaterstücken unseres Gryphius große und kleine sprachliche Komplexe von Hauptmann übernommen und in der Glut seines

persönlichen Gefühls zu wunderbarer rhythmischer Wirkung eingeschmolzen worden sind. — Die gleiche artistische Gewissenhaftigkeit, die gleiche erstaunliche Sammlertreue wie für den Sprachton von 1525 hat Hauptmann für das Berlin von 1885 bewiesen, das die Daseinsluft für seine Komödie „Die Ratten" (geschr. 1911, aufgef. 12) abgibt. Harmloses, groteskes und tragisches Geschehen ist in diesem Berliner Mietshaus durcheinandergeknäuelt und die Typen der Berliner Arbeiterstadt und ihr Jargon sind auf das vollkommenste skizziert bis zu jenem polnisch radebrechenden Mädchen, das im Kampf um die Identität des geraubten Kindes die herrliche Antwort gibt: „Det Kindken is janz jenug identisch." Aber aus diesem Material von unentrinnbarer Echtheit wird wieder eine jener ganz tiefen und starken Szenen gestaltet, in denen die Seele fast sichtbar aus dem Zusammenbruch der Körper hervortritt: Frau John hat sich in verblendeter Muttersehnsucht das Kind jener Polin aneignen wollen und hat ihren Bruder Bruno, ein gefährlich verkümmertes Berliner Kellergewächs, der echten Mutter mit Drohungen nachgesandt. Bruno aber hat das Mädchen ermordet. Nun sind sie beide verloren, aber wieder erscheint im Untergang ihre Seele. Auch aus dem Mörder, aus diesem wüsten, verwahrlosten Burschen treibt das Grauen einen Ton der Liebe heraus: Ein grimmig verhehltes Gefühl für den einzigen Menschen, der je zu ihm gut war, zu dieser Schwester. Er geht und legt ein altes Hufeisen auf den Tisch: „Det ha ick jefunden! Det bringt Glick! Ick brauche ihm nich."

Die Kraft, mit der Hauptmann die Seele in jeder Kreatur erspäht und gestaltet, ist wirklich wie die Liebe Gottes unendlich. Er hat sie später noch einmal in einem Mörder von anderem, furchtbaren Format zum Siege geführt. In der „Winterballade" (1917) hat er die schöne Novelle der Lagerlöf „Herrn Arnes Schatz" von Grund aus ins Dramatische übertragen — ihre stimmungsstarken Naturwunder durch inneres, menschliches Schicksal ersetzt.

Der deutlichsten Formel nähert sich Hauptmanns Erlösungspoesie im „Weißen Heiland" (aufgef. 1920). Hier in der Gestaltung der größten Abenteurergeschichte, die je wirklich war, der Eroberung des ganzen Aztekenreiches durch vierhundert Spanier, hat die sorgsame Freude am Stoff Hauptmann wohl über das innerlich Gebotene und über das seiner besonderen Gestaltungsgabe Gemäße hinaus ins Breite und Bunte geführt. Aber schließlich sammelt sich die Dichtung doch zu einer großartigen und zutiefst Hauptmannschen Szene: der fromme Kaiser von Mexiko, Montezuma, der in den Spaniern den weißen Heiland zu empfangen glaubte und grausame Räuber in ihnen fand, er verklärt sich auf der Höhe seiner Leiden selbst zu dem Heiland, dem Erlöser, dem ganz Seele gewordenen Menschenwesen:

O wie schön ist dieser König,
O wie groß ist dieser Kaiser,
O wie herrlich, o wie göttlich,
Wie glückselig und doch wieder
Wie unendlich schmerzensreich!

Es wird ganz deutlich, auf welches höchste Darstellungsziel Hauptmanns Kunst bewußt oder unbewußt von Anfang an ausgeht. Der ganz vergeistigte, der ganz göttliche Mensch, der die Welt im Leiden völlig überwindet, der Gottessohn ist sein Ziel. Aber es ist sehr bedeutsam, daß dieser große Dramatiker sein Ziel nicht mit einem Drama erreicht hat, sondern daß er ihm schließlich mit seinem großen Roman „Der Narr in Christo Emanuel Quint“ (1910) am nächsten kam. Es ist selbstverständlich kein Zufall, daß Hauptmann dies größte, in einem gewissen Sinne endgültige Dokument seiner Seele nicht mehr in dramatischer Form geben konnte. Ohne eine zielende Bewegung, ohne eine kampfvolle Spannung ist ja gar kein Drama möglich, auch das Hauptmannsche nicht. In seiner christlichen Dramatik (man wird diese Abkürzung jetzt recht verstehen) ist das Bewegungselement eben der Kampf der außenweltlichen, der dumpf stofflichen Persönlichkeitsteile mit dem seelenhaften Kern des Menschen. Und erst im tragischen Abschluß befreit sich, erliegend, der göttliche Geist. Bei Emanuel Quint dagegen steht diese Befreiung schon am Anfang, und nun kann ihm eigentlich nichts mehr geschehen — nur die Welt kann an ihm zuschanden werden! Das ist kein Kampf mehr, es ist ein Ablauf, ein episches Geschehen. Hauptmann hätte, wenn er hier von der theatralischen Illusion nicht lassen wollte, zu irgendeiner Variation der alten Misterienspiele zurückkehren müssen. Daß er diese Reaktion, diesen gefährlichen Rückgang auf eine im Kern nicht dramatische Form verschmäht hat (von anderer Seite hat man sie uns inzwischen beschert) — daß er sein Letztes im Epos gesagt hat, gerade das spricht wohl für den reinen, unverwirrten Kunstinstikt des Dramatikers Hauptmann.

Aber der christliche Hauptmann ist noch nicht der ganze Hauptmann. Es gibt auch einen heidnischen. Er hat das der Welt sehr deutlich gemacht, als er sehr bald auf seinen großen Christusroman den „Ketzer von Soana“ folgen ließ, die schön geformte Novelle, in der sich ein Christenpriester als Ziegenhirt in den Bergen zu reinem Heidentum erlöst. Höchstens kann man sagen, daß der viel geringere Umfang der Novelle gegenüber dem Roman im Gleichnis andeutet, daß jene geistige, weltüberwindende Kraft bisher einen viel breiteren Raum in Hauptmanns Wesen und Werk eingenommen hat als die Kraft der in reiner Sinnlichkeit vollkommenen Welthingabe. Aber falsch wäre es zu verkennen, daß diese Kraft von Anfang an bei Hauptmann mitgewirkt hat, daß sie an der sinnlichen Anschauungsschärfe des Bildhauers wie des Dra-

matikers hohen Anteil hat, und daß sie namentlich seit jenem „Griechischen Frühling", den Hauptmann in einem besonderen Buche beschrieb, immer häufiger bewußt und tonangebend auftritt. „Ich stehe auf meinem Widerspruch wie auf meinen zwei Beinen" hat Hauptmann einmal gesagt und damit angedeutet, wie sehr man das logisch Unvereinbare als organische Einheit zu erleben vermag. Tatsächlich besteht die Möglichkeit, das Heidentum und das Christentum Hauptmanns nur als die zwei Seiten eines vollkommen einheitlichen Weltgefühls zu empfinden. Eine vollkommene Bejahung des Lebens in all seinen ungebrochenen reinen Äußerungen ist Hauptmanns unterste und innerste Voraussetzung. „Natur sich voll genießend ist Gott." Der menschliche Geist aber erscheint als die höchste der uns bisher bekannten Naturhervorbringungen mit seiner Kraft bewußten Erkennens und sich begreifender Liebe. Er kann dort, wo das sinnliche Leben sich nicht mehr rein genießt, wo es nur noch als Hemmnis des Geistes wirkt, lediglich durch Überwindung früherer Lebensstufen frei werden. Aber auch überall, wo auf früherer Stufe die Wirklichkeit sich rein zu bejahen wagt, wo „Natur sich voll genießt", sind Götter. Von diesen Göttern spricht schon mit heiterer Wehmut des Abschiednehmens Hauptmanns Lustspiel „Die Jungfern vom Bischofsberg" (geschr. 1905, aufgef. 07). Der schöne, von alter Kultur durchseelte Park, das Haus, in dem diese vier freien Schwestern zusammen wohnen, bis das Leben und die Liebe sie allmählich auseinanderführt — es ist fast wie ein Hain der alten Götter. Und Hauptmann hat die wundervolle, schwebende Musik dieses Lustspiels nur dadurch gefährdet, daß er als Feind der Götter die allzu banale Figur eines pedantischen Oberlehrers hineingestellt und ihn mit einem allzu possenhaften Trick dem Gelächter ausgeliefert hat. — Auf einem merkwürdigen Kreuzungspunkt steht dann die Gestalt des Kaisers Karl. Der Dichter (der niemals im äußeren Detail, aber immer im Wesenskern der treffsicherste aller Historiker ist) hat ihn ganz im Sinne des geschichtlichen Moments geschaffen, wo Christentum als eine zivilisierende, bändigende, weltlich bauende Macht in die germanische Barbarei tritt — nicht mystisch, sondern höchst rational wirkend. Dieser Christenkönig ist ganz und gar ein Weltmensch. — Und reine Weltgeschöpfe sind die Liebeskämpfer in Hauptmanns prachtvollem Lustspiel „Griselda" (aufgef. 1909). Die alte Legende, die Halm (vgl. S. 578) 1835 mit selbständiger Wendung dramatisiert hatte — dieselbe Legende von dem Markgrafen, der die Köhlerstochter heiratet, um sie dann mit frivol ausgedachten Prüfungen zu martern, hat der Dichter hier lächelnd als die primitiv volkstümliche Ausdeutung eines Dramas der großen Leidenschaft abgetan. Die Wirklichkeit des Dichters lautet: der ungebärdig wilde Markgraf Ulrich und die strotzend stolze Bauernmagd Griselda schmettern widereinander, fast

wie Achill und Penthesilea. Und sie würden sich zerschmettern wie jene, wenn die sorgende Natur ihnen nicht schon den überlegenen Dritten gegeben hätte: das Kind, unter dessen Übermacht die Tragödie sich in die Komödie der Ehe wandelt. „Du mußt mich weniger lieben, Geliebter“ — das ist die Buße, die die Mutter Griselda der eifersüchtig rasenden Leidenschaft ihres Ulrich auferlegt. Es gibt nur sehr wenige Dichtungen für die deutsche Bühne, in denen so tiefe Gefahr mit so reinem Lächeln unbeirrbaren Naturgefühls aufgelöst wird. — Nicht lächelnd, sondern furchtbar rächend erhebt sich dann Naturgewalt in Hauptmanns Griechendrama „Der Bogen des Odysseus“ (gedr. und aufgef. 1914). Die an Homer gewohnten Gemüter unserer Bildungsschichten haben bisher gegen dieses Stück revoltiert. Aber man wird auf die Dauer nicht verkennen können, mit wie großartiger dramatischer Konsequenz (ganz wie in Falle der Lagerlöf) die Wunder der homerischen Welt ins Innere des Menschen verlegt, zu Taten der Seele geworden sind. Die Schlagkraft des Stücks, das vorher „Telemach“ heißen sollte, wird in etwas gekreuzt durch den jetzt allzu breiten Raum, den der eben erwachende Erbe einnimmt, für den die Rückkehr des Vaters ein zweischneidiges Glück bedeutet. Auch ist es wohl wahr, daß die götterbelebte Griechennatur, in der sich Odysseus verjüngt, mit allzu liebevoller Breite gestaltet wird. Man muß Griechenland in einem gewissen Sinne schon voraussetzen, man kann es nicht erst beweisen, wenn man auf seinem Grunde ein Drama bauen will. Trotzdem: hier hat Hauptmann zum erstenmal einen Mann gestaltet, der nicht durch leidende Weltüberwindung, sondern durch blutige, welterobernde Tat sich erlöst. Wohlgemerkt, dieser Odysseus ist kein Geistesheld, wie er der Hauptmannschen Darstellung früher mißlungen war. Er ist eine ungebrochene Naturkraft, wie es im Grunde genommen schon die Mutter Wolffen, die unverwüstlich prangende Diebin, oder der herrische Strolch Jau oder die Bäuerin Griselda waren. Aber es ist zum erstenmal ein heidnischer Held von königlichen Maßen, und keineswegs auf die Dauer werden sich die deutschen Bühnen der Erkenntnis verschließen können, daß das Aufwachsen und der Durchbruch dieser düsteren Naturkraft mit einer Gewalt geschehen ist, die hinter Hauptmanns erschütternden Leidensharmonien kaum zurückbleibt.

Der „Bogen des Odysseus“ ist bei seiner Berliner Uraufführung nicht durchgedrungen, und überhaupt ist die Geschichte der Hauptmannschen Wirkung sehr merkwürdig. Die ungebrochene Linie seiner Erfolge schließt eigentlich mit den „Webern“ ab. Der „Biberpelz“ versagte zunächst, und „Florian Geyer“ wurde nachdrücklich abgelehnt. Darauf antwortete wohl unmittelbar das klagende Märchen von der „Versunkenen Glocke“, das, wie schon gesagt, für die breiten Volksschichten Deutschlands wenigstens, Haupt-

manns größter Augenblickserfolg wurde. Von allen kommenden Stücken aber haben sich nur die beiden noch am ehesten naturalistisch zu begreifenden: „Fuhrmann Henschel" (aufgef. 1898) und „Rose Bernd" (1903) sofort durchgesetzt. Für die anderen mußte jedesmal erst nach etwa einem Jahrzehnt eine Wiederaufnahme des Verfahrens erfolgen, die dann fast regelmäßig zu einem Triumphzug des Hauptmannschen Werkes über alle deutsche Bühnen führte. Beweis genug, wie sicher und unbeirrt der Dichter vor seiner Zeit hergeht. Stücke wie die „Winterballade" und der „Bogen des Odysseus" haben heute noch nicht die Folgen unglücklicher Uraufführungen überwunden, aber sie werden kraft ihrer inneren dramatischen Gewalt so gut wie „Florian Geyer" und die „Jungfern vom Bischofsberg" ihre theatralischen Einsetzungen erleben. Im übrigen bleibt es im höchsten Maße kennzeichnend, daß all diese äußerlichen theatralischen Mißerfolge während der letzten zwanzig Jahre das Wachstum des Hauptmannschen Ruhmes keinen Augenblick aufgehalten haben. Immer stärker breitete sich in Deutschland das Gefühl aus, den stärksten Sprecher für das Leben der Gegenwart in diesem Dichter zu besitzen. Nur das offizielle Deutschland blieb ihm lange Zeit Feind. Denn wenn auch, wie gezeigt, Hauptmann nichts weniger als Politiker und revolutionärer Tendenzdichter ist, sein innerstes Weltgefühl macht ihn in jeder Äußerung wie zum Anwalt aller Leidenden so auch zum Sprecher aller sozial Entrechteten und Bedrückten und zum Ankläger jeder skrupellosen, ausbeuterischen und in Selbstherrlichkeit verblendeten Gewalt. Das kaiserliche Regiment hatte dafür eine starke Witterung. Es verbannte Hauptmann von den Staatstheatern, es suchte seine „Weber" durch Verbote zu unterdrücken, es ignorierte seine Person und seinen Ruhm nach Möglichkeit. Als Hauptmann 1913 sein Festspiel für die Jahrhundertfeier der Befreiungskriege in Breslau geschrieben hatte, führte dieser Gegensatz zu einem offenen Konflikt. Das Festspiel stellte die Ereignisse des Jahrhundertbeginns in der Form eines Puppenspiels dar. Gewiß kein sehr glücklicher Gedanke, aber freilich einer, der dem Hauptmannschen Weltgefühl und dem Mißverhältnis seines Wesens allen Männern des geistigen Pathos gegenüber gemäß war. Auch die sprachliche Belebung des Spiels ist sehr ungleich. Aber die Opposition der Offiziellen gegen dies Festspiel hatte nichts mit seinen formalen Schwächen zu tun, sondern mit seinen menschlichen Vorzügen; sie galt vor allem den kraftvoll schönen Versen, mit denen am Ende dieses Kriegsgedenkspiels die völkerversöhnenden Gedanken des Friedens verherrlicht werden. Der Geist des preußischen Militarismus legte sein Veto ein und beleidigte Deutschlands ersten Dichter durch erzwungene Absetzung des bei ihm bestellten Festspiels. Nach dem Umsturz von 1918 gewann das deutsche Gefühl für die Bedeutung Hauptmanns auch eine öffentliche Form.

Die Republik bekannte sich zu ihm, und im Jahre 1922 wurde sein sechzigster Geburtstag mit Ehren gefeiert, wie sie noch kaum einem deutschen Dichter bei Lebzeiten erwiesen wurden. Man fühlt heute in Deutschland, und wohl nicht nur in Deutschland, daß hier durch die besonderen Gegebenheiten der Zeit, an ihnen empor und über sie hinaus ein Dichter ins Zeitlose gewachsen ist und in einer neuen, nur ihm eigenen Art immer gültige, immer ergreifende Standbilder der Menschlichkeit geschaffen hat.

„Man senkt nicht, wie Taine zu glauben scheint, als Künstler die Wurzeln in seine Zeit. Man senkt sie ins Ewige und rankt sich vielleicht empor in der Zeit.“ Dies Wort Hauptmanns weist vollkommen den Weg zu der Erkenntnis, was seine Kunst dem Naturalismus verdankt und was nicht, und inwiefern diese literarische Bewegung für den Dichter etwas Notwendiges (aber niemals etwas Begrenzendes) hatte. Vom zeitlosen Leben des Menschen ist in das Drama Hauptmanns so viel eingegangen, daß er das stolze Wort wagen durfte: „Wer meine Dramen verleugnet, verleugnet sein Menschentum.“

Neue Romantik

Es wurde betont, wie wesentlich für die ganze Färbung und Entwicklung der naturalistischen Bewegung die Stadt Berlin gewesen ist, mit ihrem erbgesessenen nüchternen Realismus, mit ihrer stürmisch vorwärtsdrängenden brutalen Lebenskraft. Es wurde auch schon angedeutet, daß der Naturalismus nirgends so wenig Wurzeln schlagen konnte als in des geistigen Deutschlands südlicher Hauptstadt, in Wien. Alles in dieser Stadt wehrte sich gegen das Graue, Trübe, Freudlose naturalistischer Zustandsschilderung und auch gegen den herben, gesellschaftskritischen, revolutionären Geist, der mit der norddeutschen Bewegung Hand in Hand ging. Wien war keine Kolonialstadt auf karger Ebene wie Berlin, das im heftigsten Daseinskampf zu Besonnenheit, Zucht, Kraftentfaltung gezwungene. Eine reiche, glückliche Stadt von uralter Kultur, durch seine Lage und durch seinen Kaiserhof internationale Einflüsse mannigfaltiger Art einsammelnd und verarbeitend, hatte Wien ein Bürgertum entwickelt, das seit langem mehr auf gepflegten Lebensgenuß als auf privaten oder gar sozialen Existenzkrieg eingestellt war. Seit Jahrhunderten hatte es mit zärtlicher Leidenschaft als eine besonders schöne Möglichkeit freien, sorglosen Lebensgenusses das Theater gepflegt. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, im Vormärz, war der Wiener völlig zum Theaternarren geworden, und noch in der zweiten Hälfte hatte die glänzende Kunst des Burgtheaters (vgl. S. 640) einen hohen Reiz gerade diesen französischen Gesellschaftsstücken verliehen, die die Berliner jetzt verlästerten. Kein

Wunder, daß man sich in Wien sträubte, der Berliner Parole zu folgen. Auch die Arbeiterbewegung, die ja im Deutschen Reich und namentlich in Berlin für das Zustandekommen der naturalistischen Atmosphäre sehr wesentlich war, hat in Wien später eingesetzt und nie so überragende Macht wie im Norden erlangt. Denn hier begegnete dem proletarischen Sozialismus sehr bald die christlichsoziale Bewegung, die im Anfang und Aufstieg ganz kleinbürgerlich war und deren Erfolg eben auf der psychologischen Anpassung an den Geschmack und die Bedürfnisse des typischen Wieners beruhte. So sind es in Österreich und in Wien immer nur vereinzelte Ansätze ohne tiefere Kraft und ohne künstlerische Folgen gewesen, wenn sich etwas wie dramatischer Naturalismus herauswagte. Der Weg, der bei Anzengrubers wuchtigem „Vierten Gebot" hätte beginnen können, wurde nicht weiter verfolgt. Ein ernster und geschmackvoller Erzähler wie J. J. David kam als Dramatiker nicht recht von der Burgtheatertradition los und blieb in allerlei schwächlichen Versuchen stecken. Und wie der Österreicher Bahr in Berlin zum Naturalismus aufrief, ohne mit seinen feuilletonleichten Produkten ihm selber ernsthaft dienen zu können, das wurde schon erwähnt. Als er ein paar Jahre später nach Wien zurückkehrte, war er schon bei der „Überwindung des Naturalismus" angekommen. Der Brünner Philipp Langmann machte 1897 mit einem ordentlich gearbeiteten Streikdrama „Bartel Turaser" einiges Aufsehen, erreichte aber mit keiner späteren Arbeit das noch keineswegs titanische Niveau dieses Erstlings wieder; auch die „Familie Wawroch" (aufgef. 1899) von Ferdinand Bronner (pseud. Franz Adamus), das dreiaktige Eisenbahndrama „Die Strecke" von Oskar Bendiener (aufgef. 1905, Raimundpreis 06), Milieustudie mit obligater Liebesgeschichte, blieben vereinzelte Erfolge. Ein rüstiges Theatertalent wie der Tiroler Rudolf Brix reicht mit seinen Dialektdramen doch kaum in tiefere menschliche Sphären. Und Karl Schönherr, der in dieser Umgebung des heimatkünstlerischen Naturalismus seinen Ausgangspunkt hat, entwächst mit allem, was an seiner Kunst belangvoll ist, dem Naturalismus so schnell, daß seine Betrachtung in einen anderen Zusammenhang gehört.

Der einzige Österreicher, dessen erster Erfolg mit der Sturm- und Drangperiode des Naturalismus verknüpft ist und der doch eine selbständige Entwicklung von Belang aufweist, hat durch eben diese Entwicklung gezeigt, wie notwendig die Kräfte des wienerischen Menschen vom Naturalismus nordischen Gepräges abführen, ja wie fern sie ihnen im Grunde immer gewesen sind. Arthur Schnitzler (geb. 1862) ist in Wien geboren, Arzt, Sohn eines berühmten Klinikers. Daß er zugleich Jude ist, tut seinem Wienertum keinen Abbruch, gibt ihm aber die letzte feine Distanz, die der Porträtist zu seinem

Objekt braucht. Schnitzler ist 1895 durch die Aufführung seiner „Liebelei" (Burgth., 8. X.) berühmt geworden. Dies Stück vom reichen Bürgersohn und dem Mädel aus dem Volk, ganz und gar in die Stimmung der Wiener Vorstadt getaucht, hat tiefen Eindruck auf seine Generation gemacht. Was es den jungen Leuten damals galt, das hört man am besten aus den Worten des Wieners Willi Handl, der 1907 gelegentlich einer Berliner Neuaufführung schrieb: „Wie sehr haben wir dereinst dieses Stück geliebt! Es schien uns etwas ganz Wichtiges aus unserem eigenen Leben greifbar und in ernster Bedeutung vorzustellen. Eine Tragik, durch die wir alle müssen, ein Konflikt, der jedem von uns das Gewissen aufstört, wenn er ihm schon nicht zum Schicksal wird. Da war die Verliebtheit des jungen Mannes, die ihn aus der Ordnung des bürgerlichen Hauses für Stunden oder für Wochen zu den Töchtern der Niedrigeren treibt, als fortgesetzter Mord an menschlichen Seelen entlarvt. Da war das Los der armen Mädchen tragisch beklagt, die uns ein Zeitvertreib, denen wir ein Schicksal sind. Ein großes, schreiendes Unrecht war enthüllt, das in den Gesetzen der Welt und in unserem eigenen Wesen begründet zu sein schien. Und uns Wienern war vor allem gesagt, welche Schätze von Anmut, Treue und Güte wir achtlos verschwenden, wenn wir das Süßeste, was unser Herz erreichen kann, unwissend, übermütig mißbrauchen, das wahrste, innigste Gefühl eines ganzen Lebens achtlos nehmen und nichts dafür geben als ein hochmütig uninteressiertes Lächeln. Uns jungen Wienern wurde gezeigt, wie diese sind, deren Seelen uns zum Opfer fallen. Unser süßes Mädel als tragische Person! Entzückt und gerührt erkannten wir sie, freuten uns melancholisch dieses Wiederfindens und genossen die schöne Traurigkeit ihrer dramatischen Existenz in gemessener Freude. Wie sehr haben wir dieses Stück geliebt!"

Freilich zeigt die gleiche Betrachtung, daß nach einem Jahrzehnt auch der schwache Punkt dieses liebenswürdigen Gedichts schon sehr deutlich empfunden wurde: die pathetische Übersteigerung des erotischen Erlebnisses, die das vorher in recht gretchenhaft anmutiger Einfalt gehaltene Mädel im letzten Akt (als sie erfährt, daß der Geliebte um einer anderen willen im Duell gefallen ist) zu wild bewußten Anklagereden und zum Selbstmord treibt. Mit Recht sagt Handl, daß hier, wo die Naturwahrheit der Gestalt durch Anklagereden im Stil der Ibsenschen Nora auseinanderbricht, weil sich ein ehrlicher sozialer Zorn meldet — daß eben hier sich eine typisch bürgerliche Anschauung durchsetzt, die das erotische Erlebnis überschätzt und dadurch gerade den Charakter des Volks, für das man Partei ergreift, sentimental verfälscht. „Man hat da, wie verliebt man auch sei, doch immer noch ganz andere Sorgen." Es ist sehr lehrreich, dies Stück mit Hirschfelds „Müttern" zu vergleichen, das ja

eine ganz ähnliche Beziehung auf Berlinisch behandelt. So viel reifer im ganzen schon damals Schnitzlers Kunst ist, so viel stärker ist an diesem einen Punkte der Wirklichkeitssinn des Berliners. Diese Marie geht, wenn ihr Bürgerssohn sie verläßt, nicht in den Tod; sie wird weiterleben und vielleicht sich und ihr Kind mit jener starken Daseinskraft, die sie auch im Erotischen offenbarte, zu einer helleren Existenz emporheben. Sie ist freilich auch keine sentimentale Musikantentochter wie die Christine, sondern eine klassenbewußte Proletarierin, die die Kraft zum Hassen als eine sehr wichtige Würze der Gesundheit in ihrer Natur hat. Dies Klassenbewußtsein aber, das seine andere Welt trotzig gegen die bürgerliche stellt, das fehlt, und nicht nur in diesem Stück, sondern überhaupt in Schnitzlers Werk; in keinem Augenblick treten seine Menschen aus der bürgerlichen Atmosphäre.

Wie stark die bezwingende Stimmungskraft dieses (in der liebevollen Geduld der Milieuausmalung dem Naturalismus noch leicht verpflichteten) Schauspiels war, beweist schon, daß es zwei Worte neu in der deutschen Sprache durchzusetzen vermochte: sein Titelwort „Liebelei" und das Wort vom „süßen Mädel". Dies zweite Wort aber war schon in einem früheren Werke Schnitzlers geprägt, das nur damals noch nicht durchgedrungen war und für seinen Autor wohl im volleren Sinne charakteristisch ist als das von einer sozialen Aufwallung in höchst achtbarer Weise entstellte Spiel der „Liebelei". Die Szenenreihe „Anatol" (geschr. 1889/90, gedr. 93), deren Held nicht ohne Grund einen so pariserischen Namen trägt, gibt mit außerordentlich sinnfälliger Kunst den Typus jener Wiener Bürgerjugend, die damals für die literarische Entwicklung Deutschlands einflußreich zu werden begann. Als „leichtsinnigen Melancholiker" stellt sich Anatol selbst vor. Er erlebt Abenteuer mit Damen der Gesellschaft, mit Mädchen aus dem Volke und mit Kokotten — Abenteuer, die durch nichts von den Pikanterien der Boulevardkomödien unterschieden wären, wenn nicht dieser Anatol zu allem Leichtsinn und aller sinnlichen Begehrlichkeit eben ein Melancholiker und ein Skeptiker wäre, „ein Hypochonder der Liebe", der mit „bösem Blick" seine eigenen Gefühle und die der anderen zersetzt, der, ohne die Lebenskraft gesunden Vertrauens, sich krank fühlt und doch auf seine interessante Krankheit eitel genug ist, um gar keine Besserung zu wünschen. „Ich fühle, wie viel mir verloren ginge, wenn ich mich eines schönen Tages stark fände.... Es gibt so viele Krankheiten und nur eine Gesundheit. Man muß immer genau so gesund sein wie die anderen, man kann aber ganz anders krank sein wie jeder andere."

Es ist die erste leichte Skizze des typischen Dekadenten. Es ist und bleibt die Grundlage für Schnitzlers ganze weitere Entwicklung. Aus dieser bewußten und gewollten Hoffnungslosigkeit stammt auch die resignierte Sen-

timentalität, mit der Anatol die Welt des „süßen Mädels" anschaulich und einschmeichelnd malt:

Also — denken Sie sich — ein kleines dämmeriges Zimmer — so klein — mit gemalten Wänden — und noch dazu etwas zu licht — ein paar alte, schlechte Kupferstiche mit verblaßten Aufschriften hängen da und dort. — Eine Hängelampe mit einem Schirm. — Vom Fenster aus, wenn es Abend wird, die Aussicht auf die im Dunkeln versinkenden Dächer und Rauchfänge!

Es ist reizvoll, hier noch einmal die Berliner Variation des annähernd gleichen Themas daneben zu stellen. Und da Georg Hermann (sonst gerade in seiner mehr saloppen und artistisch weniger reichen Form Schnitzlers vollkommenes Berliner Gegenstück) als Dramatiker nicht ernsthaft in Betracht kommt, so müssen wir noch einmal zu Hirschfelds „Müttern" greifen, wo der Bürgersohn auch die Welt jenes Mädchens aus dem Volke schildert, bei der er gelebt hat:

Da oben, Hete ... bei ihr ... da ist es auch schön ... Wenn die Sonne untergeht. Wie Blutströme hinter dem Rauch aus den Fabriken.

Man kann den ganzen Unterschied zwischen Berlin und Wien kaum stärker fühlbar machen. Diese Wiener hatten durchaus nicht die Absicht, sich dem neuen Leben der kämpfenden Arbeit hinzugeben und die Schönheit der Fabriken zu entdecken. Sie flüchteten in die Winkel, wo alte Schönheit noch zu leben schien, und waren doch klug genug, um zu wissen, daß das alles nur Selbsttäuschung war und auf die Dauer nicht halten konnte. Und so waren sie „leichtsinnige Melancholiker", so sahen sie mit bitterem Zweifel auf das Leben, das sie führten, und hatten doch nicht Kraft und Glauben für ein anderes. Gefühle zucken auf und verlöschen, weil man ihnen von innen her nicht genug Nahrung zuführen kann. Man sucht sich selbst zu betrügen und erwacht doch immerfort schmerzlich aus seiner Illusion. Für diese Art von Erlebnissen, die stets schon ihre lautlose Katastrophe in sich tragen, ist auf der Bühne die einaktige Form, der bloße spannungslose Stimmungsausklang durchaus natürlich. Am allerpersönlichsten und freisten ist denn auch Schnitzlers Kunst wohl immer in den kleinen Einaktern geblieben. Nach den Anatolszenen schrieb er den „Reigen" (Privatdr. 1900, ersch. 03), diesen melancholischen Zynismus vom Kreislauf der sexuellen Beziehungen, diese vom bitterbösen Witz gezeichneten Szenen, in deren Mitte jedesmal der Geschlechtsakt die vorausgehende erotische Selbstsuggestion brutal auflöst. Im Buch eine durchaus künstlerisch ernsthafte Arbeit, die leider später nach dem großen Krieg zu ärgerlichem Theatergeschäft mißbraucht wurde. — Der tief eingefleischte Zweifel des leisen Melancholikers schweigt auch gegenüber menschlichen Beziehungen höherer Artung nirgends. Es ist ja allein der Glaube, der aus der unendlichen Vielfalt der Eindrücke die Welt ausschneidet, die wir die wirkliche nennen. Zum absoluten „Impressionismus" gesteigert, führt aber die naturalistische Anschauung ins Chaos. So kommen Schnitzlers Menschen immer wieder zu dem Punkt,

wo sie nicht wissen, was ihre Illusion und was Wahrheit ist. In einem einaktigen Versspiel „Paracelsus" (aufgef. 1899), das mit einer fast Fuldaischen Leichtigkeit die Kunst der Hypnose verwendet, um Seelen zu verwirren und zu erhellen, heißt es schließlich:

Es war ein Spiel! Was sollt es anders sein?
Was ist nicht Spiel, das wir auf Erden treiben,
Und schien es noch so groß und tief zu sein!
Mit wilden Söldnerscharen spielt der eine,
Ein andrer spielt mit tollen Abergläubischen.
Vielleicht mit Sonnen, Sternen irgend wer, —
Mit Menschenseelen spiele ich. Ein Sinn
Wird nur von dem gefunden, der ihn sucht.
Es fließen ineinander Traum und Wachen,
Wahrheit und Lüge. Sicherheit ist nirgends.
Wir wissen nichts von andern, nichts von uns;
Wir spielen immer; wer es weiß, ist klug.

Der spielerische Mensch hat die religiöse Kraft, die „einen Sinn sucht", verloren, für ihn ist „nirgends Sicherheit". Er kann Spiel und Wirklichkeit nicht mehr voneinander abgrenzen, und so wird ihm alles Leben zum Spiel, bis er Urkräfte aufstört, die die letzte unwiderlegliche Wirklichkeit hervorbringen: den Tod. Diese Katastrophe des bürgerlichen Spielertums hat Schnitzler am erschütterndsten gestaltet in seinem starken Einakter „Der grüne Kakadu" (aufgef. und gedr. 1899). Das ist ein Lokal in Paris vorm Revolutionsausbruch. Eine Schauspielertruppe mimt dort zur Unterhaltung der zuschauenden Aristokratie „Verbrecherkneipe". Und auch der begabteste dieser Spieler, dessen Talent so weit in die Tiefe reicht, daß er Sehnsucht nach einem reineren Naturdasein in sich hegt, bringt es fertig, an seinem Abschiedsabend die Frau seiner Liebe zu einem Theatertrick zu benutzen; er spielt zu angenehmem Gruseln der Zuhörer: er habe diese Frau mit dem Herzog von Cadignan, dem ästhetisch feinsinnigsten seiner Gäste, überrascht und den Herzog ermordet. Da aber alle außer ihm selbst wissen, daß diese Dirne auch mit diesem Herzog ein Verhältnis hat, so fangen einige an, das Spiel für Ernst zu halten, sie verraten dadurch dem Schauspieler die Wahrheit, und nun wird aus dem gespielten Mord ein wirklicher. Und der hereindröhnende Donner des Bastillensturms verknüpft diese Einzelkatastrophe mit dem Zusammenbruch der ganzen ruchlos spielenden Gesellschaft. Wir besitzen sehr wenige Bühnenarbeiten, die wesentlich vom Geist, nicht vom Gefühl geboren, doch in einer so lückenlosen Fülle „geistreich", mit so ingrimmigem Temperament witzig sind, wie diese wahrhaft tragische „Groteske".

Schnitzler hat etwas gleich Vollendetes wie dies Selbstgericht seiner bürgerlichen Welt nicht mehr geschaffen. In der Tat ist dergleichen unwiederholbar, es hat beinahe in demselben Sinne etwas Einmaliges wie der Selbstmord.

In größeren dramatischen Bauten, die ihm leicht allzu breit geraten, hat Schnitzler als kultivierter Artist immer neu versucht, den Rausch, die Verwirrung, den Gram der leichtsinnigen Melancholiker zu gestalten. Im „Schleier der Beatrice" (aufgef. 1900) geschieht es im Renaissancekostüm und im „Jungen Medardus" (aufgef. 1910) auf einem romanhaft breiten Untergrund von Wiener Historie anno 1809. Überall gibt es geistreiche Wendungen oder schöne Verse, aber selten jene völlig belebende Dichtigkeit, die sein Witz den Einaktern verleiht. Und die größeren Bühnendichtungen Schnitzlers, die in der modernen Gesellschaft spielen, können in Grundriß und in Technik die Herkunft vom französischen Konversationsstück des Burgtheaters durchaus nicht verleugnen. Eine bequem ausgebreitete Gesellschaftskonversation steuert auf die Erörterung irgendeines psychologischen oder sozialen Problems zu; ein „Fall" wird dargelegt, dessen Explosion sich mit sanfter Spannung vorbereitet. Wenn Schnitzler dabei auf Verteidigung handfester liberaler Tendenz aus ist, wie in „Professor Bernhardi" (gedr. und aufgef. 1912), so entsteht ein merkwürdiges Mißverhältnis zwischen dieser soliden Absicht und dem tiefen Skeptizismus seiner Natur, der die Spitze der einfachen Tendenz umbiegt; da kann er mit robusten Theatralikern wie Dreyer oder Fulda nicht wetteifern. Und wenn er ein bißchen Psychologie ausführlich an einer Welt demonstriert, in der außer dem Tennis- und dem Liebesspiel absolut nichts zu geschehen scheint — „Das weite Land" (gedr. 1910, aufgef. 11) —, so kann diese Überschätzung bürgerlicher Luxusexistenzen nur mit Überdruß erfüllen. Aber siegreich bleibt Schnitzler selbst in diesen dramatisch unoriginellen Konversationsstücken dort, wo er den Grundton seiner Lebensmelancholie dichterisch zu Gehör bringen kann. Das geschieht weitaus am stärksten und schönsten in seinem Drama „Der einsame Weg" (gedr. 1903, aufgef. 04). Was in den Anatolszenen spielerisch, im „Grünen Kakadu" mit theatralischem Pathos, in anderen Akten mit kühlerer Beschaulichkeit demonstriert wird, hier kommt es noch einmal als persönlichstes Bekennen und mit einer Moll-Tongebung, die hinreißt. Der „leichtsinnige Melancholiker" Anatol ist alt geworden; der Leichtsinn ist erstarrt, die Melancholie ist geblieben, und der Spieler, für den kein Mensch und kein Schicksal ganz ernst und ganz wirklich war, geht nun, da er in der lebendigen Wirklichkeit keine Freunde und keine Treue erwerben konnte, den einsamen Weg bergab: „Und wenn uns ein Zug von Bacchanten begleitet ... den Weg hinab gehen wir alle allein ..., wir, die selbst niemandem gehört haben." Die Handlung des Stückes verknüpft etwas lose und lehrhaft zwei Parallelgestalten auf ihrem einsamen Wege; der Maler Julian Fichtner bekennt dem Sohn des Professors Wegrath, daß eigentlich er sein Vater ist — vermag dem Jüngling dadurch aber durchaus nicht näher zu kommen. Und sein Altersgenosse,

Herr von Sala, der Dichter, hat eine letzte müde Liebschaft mit der Tochter Wegraths; sie aber geht von ihm in den Tod, weil sie weiß, daß er ein kranker, vom Arzt schon aufgegebener Mann ist. Er selbst wußte es nicht und erfährt es erst durch den Bruder des Mädchens, der ihn so durch eine Art geräuschlosen Duells zur Strecke bringt. Aber diese Vorgänge sind verhältnismäßig unwichtig für die Wirkung der Dichtung. Ihr ganzer Reiz steckt in den Reden der Gestalten, in ihren Erzählungen und Betrachtungen. Und auch nicht einmal so sehr im Inhalt als in der Melodie dieser Reden. Hier viel mehr als in seinen meist konventionell vornehmen Versen entwickelt Schnitzler einen persönlichen Rhythmus. Sala steht mit seiner letzten Geliebten im Garten. „Leiser Wind, Blätterrauschen und -fallen" und er spricht:

Ich bin ein Kind und reite auf dem Pony übers Feld. Mein Vater ist hinter mir her und ruft ... Und ich bin ein junger Leutnant auf Manöver und steh auf einem Hügel und melde meinem Obersten ... Und ich liege einsam im treibenden Kahn und schau in die dunkelblaue Sommerluft ... Und ich ruhe auf einer Bank in dem schwülen Park am See von Lugano ...

Solche Rede, von der hier nur die rhythmischen Hauptakzente angeschlagen sind, hat in der bestrickenden Monotonie ihres Aufbaus ganz die melancholische Melodie der Erinnerung. Und das ist wohl überhaupt das entscheidende Stimmungsmittel dieses Stückes, daß fast immer von Vergangenem die Rede ist, daß alles nur noch als Erinnerung lebt und daß aus dem tiefsten Gefühlsgrunde der Schnitzler-Menschen heraus wie die Wirklichkeit so überhaupt die Gegenwart geleugnet wird: „Gegenwart, was heißt das eigentlich? ... Ist das Wort, das eben verklang, nicht schon Erinnerung? ... Der Ton, mit dem eine Melodie begann, nicht Erinnerung, ehe das Lied geendet?" So scheint das ganze Leben hier in der Dämmerfarbe des Vergangenen, doch als Erinnerung in unverlierbaren Besitz gerettet. Aber wenn dann Herr von Sala von seinem jungen Gegner die Aufklärung über seinen Zustand gleich einem tödlichen Schuß empfangen hat und er nun aufbricht, sofort ein Ende zu machen, dann vergeht auch diese letzte Begleitung auf dem einsamen Weg, die Erinnerungen verdunkeln sich: „Wo ist nun alles? ... Wo ist der Park von Lugano? Wo ist mein hübsches kleines Haus? ... Schleier über alles ..."

Freilich wird das Publikum nie groß sein, das einem Dichter auf den einsamen Weg dieser verhaltenen Trauer folgt. Die theatralischen Spannungen dieser gedämpften Erinnerungs- und Auflösungsszenen sind allzu zart. Um so sicherer trifft Schnitzler zum Ziel, wenn er, statt die leidvolle Sehnsucht nach einem echten Wirklichkeitspathos darzustellen, voll Ironie das falsche, erschwindelte oder geistlos angelernte Pathos minderer Geister zersetzt. Zwar die prachtvoll auf einen großzügigen Schwank angelegte Journalistenkomödie „Fink und Fliederbusch" (aufgef. 1917) ist um ihre Schlagkraft gebracht und in ihrer Stimmung verdorben durch die etwas eitle und allzu eifrige Ausbreitung

von Schnitzlers skeptischen Weisheiten. Von einem unwiderstehlichen Schmiß im schlichten Theatersinn ist er aber wieder dort, wo er seine ironische Kraft in Einakter verdichtet. So in der Szene „Literatur“ (gedr. 1901), einer wirklich prachtvollen Persiflage künstlich aufgeschwellter Kaffeehausgenies. So in dem sehr ironischen Einakter „Komtesse Mizzi oder der Familientag“ (gedr. 1908), der vielleicht mit seinem Nebentitel einen damals höchst erfolgreichen und höchst philiströsen Schwank von Gustav Kadelburg verspottet. Schnitzler löst in seinem ganz unfreiwillig und ganz illegitim zusammenkommenden „Familientag“ in einer Essenz bitterer Wirklichkeit die sentimentalen Schemata auf, die beständig neu zu ordnen seit Benedix das eigentliche Geschäft des deutschen Familienschwanks ist. — Und sein Witz gipfelt in dem Marionettenspiel „Zum großen Wurstl“ (aufgef. und gedr. 1906). Wenn der „Kakadu“ den pathetischen Selbstmord des Lebensspielers darstellt, ist hier sozusagen der fröhliche gegeben, die Selbstverneinung des Dichters in einer echt romantischen Ironie. Schnitzler schreibt hier die lustigste Parodie auf seine eigenen voraufgegangenen Stücke und die etlicher Kollegen und verschont auch die lieben Zeitgenossen nicht. Aber zum Schluß, wenn Publikum, Dichter und Marionetten aufs tollste durcheinander gewirrt sind und der Unbekannte erscheint, der mit einem Schwertstreich die Drähte der Puppen durchschneidet und alle zu Boden stürzen läßt, dann kann Schnitzler seine Sprache mit einem Ruck vom Spaß des Unechten in das Pathos des Unheimlichen emporschleudern. In diesem kleinen Meisterwerk verlacht er das Künstliche und Sentimentale all der Typen und Situationen, denen er in früheren Stücken noch selbst mit einiger Zärtlichkeit anhängt. Das „süße Mädel“, der „heitere“ und der „ernste“ Freund, der düstere Kanzlist „aus einer uralten Schachtel“ kommen vor; aber auch die Renaissancemenschen, der fühllos großartige Eroberer und das angeblich dämonische Weib und das kokette Spiel mit der Todesstunde. Und mehr noch als in all diesen Motiven zeigt Schnitzler in dem großzügigen Spott über diese Motive, daß ihn die Entwicklung seines Naturells aus der Nähe des Naturalismus in ein Bereich geführt hat, wo man von erneuter Romantik sprechen darf.

Gefährten oder Schüler seiner Eigenart hat Schnitzler im Grunde so wenig gefunden wie Hauptmann. Immerhin in dem Maße, wie sein reiches Talent mehr auf Geist und Geschmack gegründet ist und nicht, wie das Hauptmannsche Genie, auf einem religiös-elementaren Weltgefühl, in dem Maße waren Annäherungen an Schnitzlers Stil doch von außen her für Leute von Geschick und Takt eher zu erreichen als etwa Nachahmungen Hauptmanns. Diese Leute sind ausschließlich in Wien zu suchen. Die selbständigste, interessanteste Natur war vielleicht Thaddäus Rittner (1873—1923), der sich mit einem merkwürdig zwischen Realistischem und Phantastischem schillernden Don Juan-

drama „Unterwegs" einführte; mit seinen späteren Stücken aber kam er kaum irgendwo über das Experiment hinaus. Was er im Grunde sagen wollte, war wohl dem Grundton der Schnitzlerschen Melodie sehr ähnlich, aber er fand für die Melancholie seiner Wiener Lebemannsweisheit keinen geschlossenen, überredungskräftigen Ausdruck. Felix Salten (geb. 1863) hatte es leichter, zu einem einheitlichen Stil zu kommen, da er weniger vom Leben als von der Literatur und vom Theater ausging. Seine soliden Theaterarbeiten, speziell die unter verschiedenen Titeln gesammelten Einakter, nähern die Art Schnitzlers dem Journalistischen; die persönliche Melodie ist schwächer, die verstandesmäßige Ausarbeitung stärker geworden. Mit einem Theaterschriftsteller wie Raoul Auernheimer (geb. 1878) ist dann rückwärts der Anschluß an das französische Konversationsstück gewonnen; gewisse Stimmungsreste altwienerischer Melancholie sind eben im Begriff, sich zu verflüchtigen, witzig plaudernde Geschicklichkeit behauptet das Feld und schürzt nach theatralischer Konvention den Knoten harmloser Verwicklungen; mit dem preisgekrönten „Casanova in Wien" (aufgef. 1924) kommt er ganz nahe an Schnitzler heran.

Eine gleichsam literaturgeschichtliche Merkwürdigkeit besitzt von den Autoren dieses Kreises nur Felix Dörmann (geb. 1870). Er hat ein berühmtes Gedicht geschrieben, das in seiner höchst bewußten Ausführlichkeit durchaus nicht gut, aber als programmatisches Dokument der Wiener Dekadenz besonders tauglich ist. Was bei Schnitzlers „Anatol" noch in verhältnismäßig harmloser Form auftritt: die Lust an der eigenen Krankheit, am Hektischen und Abnormen — Kennzeichen schlechter Nerven, die auf normale Reize nicht mehr reagieren — dies wird unter allerlei modischen Einflüssen gegen Ende des Jahrhunderts als eine Art Programm aufgemacht. Von der literarischen Jugend zunächst in Wien, aber allgemach auch im übrigen Deutschland. Und in einem Versbuch „Neurotika" erklärte Dörmann:

Ich liebe die hektischen, schlanken
Narzissen mit blutrotem Mund;
Ich liebe die Qualengedanken,
Die Herzen zerstochen und wund.

Ich liebe die Fahlen und Bleichen,
Die Frauen mit müdem Gesicht,
Aus welchen in flammenden Zeichen
Verzehrende Sinnenglut spricht.

Ich liebe die schillernden Schlangen,
So schmiegsam und biegsam und kühl,
Ich liebe die klagenden bangen,
Die Lieder voll Todesgefühl.

. . . .

Ich liebe, was niemand erlesen,
Was keinem zu lieben gelang,
Mein eignes urinnerstes Wesen
Und alles, was seltsam und krank.

Man sieht: die sinnliche Veranlagung des Wieners für alles Bunte und Merkwürdige hat hier unter den Händen einer in ihren Erben überreif und müde gewordenen Bourgeoisie die Farbe erotischer Perversität angenommen. Die Richtung auf das Aller-Individuellste und das Ungewöhnlichste, der vollkommene Gegensatz zur sozialen Gesinnung und grauen Alltagsfärbung des Berliner Naturalismus kann nicht stärker unterstrichen werden. Aber nun schreibt dieser selbe Dörmann Theaterstücke. Dabei kann man füglich von einigen kostümierten Versversuchen absehen, deren ebenso konventionelle wie mühsame Sprache das Unnotwendige und Unpersönliche dieser Arbeiten verrät. Charakteristisch aber und auch einigermaßen erfolgreich waren „Ledige Leute" (1898) und „Zimmerherren" (1900). Und merkwürdig: nirgends ist das Wiener Theaterstück dieser Generation dem Naturalismus Berlinischer Konfession so nahe gekommen wie in diesen Stücken mit ihrer Wiener Mundart, mit der aufgelockerten, an Anakoluthen reichen Sprachführung, mit ihren zahllosen kleinen, gut beobachteten psychologischen Feinheiten. Aber nirgends ist auch das Wiener Theaterstück in eine so muffige, widergeistige Atmosphäre geraten. Diese ledigen Leute und diese Zimmerherren leben ausschließlich von einem und für einen schmierigen Handel mit ihrer Geschlechtlichkeit. Und obschon der Dichter auch die sozialkritische Gebärde der Berliner andeutet und behauptet, diesem Treiben als Satiriker gegenüberzustehen, so fehlt ihm doch alles Temperament, aller innere Schwung, der uns seiner Überlegenheit über den Stoff versicherte. Die Lebemannsgebärden des Schnitzlerschen „Anatol" arten hier, wo die heimliche Melancholie des „Reigen"-Dichters nicht mehr zu spüren ist, in das Widrig-Zotige aus, man bekommt einen schlechten Geschmack von „Herrenabenden" in den Mund, der diese Stücke trotz aller begabten Einzelheiten im Ganzen unerträglich macht. Gewiß hat Dörmann einen nicht gewöhnlichen Scharfblick für die grotesken Dementierungen der erotischen Phrase durch die körperlichen Gebundenheiten des Menschen. Aber diese Ironien äußern sich in einer Atmosphäre von schimmelnder Käuflichkeit, von faulendem Luxus, in die kein Oberlicht eines freien Geistes fällt. Das Interessante am Falle Dörmann ist, daß sich das bunte, romantische Verwesungsschillern der Wiener Dekadenz hier bei einer Berührung mit der Wirklichkeit als ein gräßlicher Naturalismus des geschwächten Willens und des gelähmten Ethos erweist. Die Wirklichkeit, der man nahe bleibt, die man durchaus talentvoll nachzeichnet, ist eine viel dumpfere, elendere, als die düstersten Proletarierszenen Berlins je geschildert haben: der schmutzige

Bodensatz der Großstadt, das käufliche Bereich, in dem nicht die Revolte der zu Armen, sondern das gemeine Vergnügen der zu Reichen spielt.

Das nämlich muß beachtet werden, daß trotz allem theoretischen Fatalismus, trotz aller Aufbietung von Vererbungs- und Milieulehre der norddeutsche Naturalismus in seinem Sozialgefühl doch ein durchaus aktives, geistig schöpferisches Element enthielt, durch das seine Gestalten eine Zeitlang vor völliger Auflösung ins Spiel der äußeren Naturkräfte bewahrt wurden. Ein Großteil der Berliner Jugend der achtziger Jahre fühlte sich ja eins mit der jungen Arbeiterbewegung. Als sich ein paar Jahre später in Wien ein literarisches Leben neuer Art kristallisierte, da sah es anders aus: „Da saßen sie im Café Griensteidl, ein kleiner Kreis feiner Bürgersöhne, von denen sich einige wohl Aristokraten dünkten; der zigeunerische Anhang in scheuer Entfernung; dazwischen einmal ein kräftig Strebender, der die Wege aufwärts wußte. Fast alles Wiener von Geburt oder doch von früher Kindheit auf; es hätte sich keiner von ihnen ein Leben außerhalb Wiens auf die Dauer erträglich denken können. Was um sie war, das war so ungefähr auch in ihnen; sie fühlten sich keineswegs berufen, Gewesenes umzustürzen und erschütternd Neues heraufzubringen. Ihr Wollen war nicht ethisch, sondern rein ästhetisch gerichtet. Nur die Form war zu finden, der Stoff gab sich von selbst. Dieser Stoff war immer Wien" (Willi Handl). Die Stimmung dieser vornehmen Bürgersöhne sog nun aus der literarischen Luft alles, was irgendwie aristokratischen Glanz hatte. Auch in der revoltierenden Jugend der achtziger Jahre war die Philosophie Nietzsches umgegangen. Aber sie wirkte da ganz allgemein als Aufruf zur Befreiung und Kraft und vertrug sich mit den sozialen Instinkten der Generation merkwürdig gut. Jetzt machte man grimmig ernst mit dem „Übermenschen", soweit er Pöbelverachtung, Abseitigkeit, Einsamkeit bedeutete. Man nährte sich an all den romantischen Stimmungselementen, die die lebendige Form der höchst antiromantischen realistischen Theorien dieses Dichterphilosophen bilden. Man schwärmte nach seinem Vorbild für die Farbenglut der Renaissance, deren Kostüme übrigens noch von Makart her die große Mode in der Malerei, der Architektur, der Gesellschaft von Wien waren. Man berauschte sich an den blutrünstig wilden Renaissancegesten, den dreifach gesteigerten Sinnlichkeiten, dem ganz von der Kunst lebenden, durch eine bunte Glaswand von aller einfachen Lebenslust getrennten Artistentum des Italieners d'Annunzio. Und man genoß ebenso wie dessen tobendes Pathos die kühl elegante Ironie, die vornehm spielerische Gentlemangebärde Oscar Wildes, der Kunstwerke wie ein Juwelier aus kalten Steinen zusammensetzen konnte. Und schließlich unterlag man auch der Wir-

kung eines Mannes, der in erster Linie eine religiöse Natur und dadurch ein Künstler war: der Belgier Maeterlinck drückte in einer Fülle von szenischen Varianten immer wieder das Gefühl der Verlassenheit aus, das Grauen vor dem Unbekannten, das unendlich Wunderbare des Alltags. Da gab es in gut romantischer Art phantastische schwarze Tore, gegen die eine weiße Mädchenhand verzweiflungsvoll schlägt, gespenstische Inseln, auf denen die Blinden um den toten Führer hoffnungslos herumsitzen, und märchenhafte Brunnen, an deren Rand todgeweihte Kinder spielen. Aber es gab auch in sehr interessanten und sehr wirksamen „Alltagsdramen" Szenen, die mit den allereinfachsten Motiven der Wirklichkeit auskamen: ein helles Fenster, hinter dem ahnungslos eine Familie bei der Lampe sitzt, und vor diesem „Interieur" stehen Männer, die den Tod der ältesten, soeben aus dem Strom gezogenen Tochter melden wollen: „Sie wähnen, daß ihnen nichts geschehen kann, weil sie die Tür verschlossen haben. Und sie wissen nicht, daß in den Seelen immer etwas geschieht und daß die Welt nicht immer an den Haustüren zu Ende ist." — Oder ein abendliches Zimmer, in dem eine Familie um den Tisch sitzt, während der „Eindringling", der Tod, kommt, um die kranke Frau im Nebenzimmer davonzutragen: „Wer macht dies Geräusch?" — „Es ist die Lampe, die so flackert, Großvater." — „Es ist der kalte Zug, von dem sie flackert." — „Hier ist kein kalter Zug, die Fenster sind zu." — Diese hochstilisierte Sprache mit ihren kindhaft einfachen monotonen Satzbauten, mit dieser Rhythmik des Geheimnisvollen steht gewiß der Technik des Naturalismus und ihrer äußeren Naturnachahmung fern. Aber so weit Naturalismus Ausdruck eines Weltgefühls ist, soweit es sich darum handelt, den Ausdruck für die Unfreiheit, die Gebundenheit, die rätselhafte Abhängigkeit des Menschen zu geben, so weit haben wir hier nichts als eine höchste Steigerung, als eine äußerste Konsequenz des Naturalismus! Und das gilt wie für Maeterlinck so für all seine deutschen Nachfolger, die man sich „Neuromantiker" zu nennen gewöhnt hat. Romantik und Naturalismus sind ja durchaus keine Wesensgegensätze, vielmehr gegenüber den anderen zusammengehörenden Begriffen: Klassik = Realismus eine Einheit. Das entscheidende Moment ist auf der einen Seite die geistige Bezwingung, die planvolle Beherrschung des Lebensstoffes, und auf der anderen das Gefühl der hoffnungslosen Unterlegenheit, der Verzicht darauf, die Wirklichkeit zu meistern und ihre Rätsel zu lösen. Und so ist die wienerische Romantik vom Berliner Naturalismus tatsächlich in allem Sinnlichformalen aufs äußerste unterschieden — verschieden im Tonfall und in der Haltung, in der Technik und in der Form, im Geschmack und im Kostüm — und nur gerade im Allerwesentlichsten nicht: nicht in der Weltanschauung, die hinter all dem steht, in dem innersten Verhältnis zum Menschen und zu seiner Stellung in der Welt. In

diesem wichtigsten Sinne gerade ist diese Romantik nur gradlinige Fortsetzung, konsequente Entwicklung des naturalistischen Weltbildes. Diese äußerste Konsequenz war eben nicht in Berlin möglich, wo der fatalistischen Grundidee die revolutionäre Energie einer jungen, lebenshungrigen Gesellschaft heimlich entgegenarbeitete; sie wurde in Wien von den müden Erben einer alten Kultur gezogen, diese Konsequenz.

Diese Entwicklung ist nirgends reinlicher zu studieren als an dem geradezu tragischen Kampf um die dramatische Form, den der weitaus Begabteste dieser Wiener Generation geführt hat. **Hugo v. Hofmannsthal** (geb. 1874) war noch nicht 17 Jahre, als er erst unter dem Pseudonym Theophil Morren, dann unter dem Namen Loris lyrische Gedichte und dramatische Szenen zu veröffentlichen begann, die die junge Generation aufs tiefste und nachhaltigste berührten. Dies Wunderkind war durchaus der Typus des „Erben", den sein „Lebenslied" beschreibt:

Das Salböl aus den Händen
Der toten alten Frau
Laß lächelnd ihn verschwenden
An Adler, Lamm und Pfau:
Er lächelt der Gefährten. —
Die schwebend unbeschwerten
Abgründe und die Gärten
Des Lebens tragen ihn.

Hofmannsthals erste Dichtungen erschienen in jenen „Blättern für die Kunst", die im betontesten Gegensatz zu den demokratisch und oft plebejisch agitierenden Zeitschriften des Naturalismus ein kleiner Kreis von Ästheten seit 1892 erscheinen ließ — ein Privatdruck unter Ausschluß der Öffentlichkeit, durch den Mangel großer Buchstaben und jeglicher Interpunktion profanen Augen schon äußerlich den Zugang erschwerend. In diesen Blättern wurde bei aller Feierlichkeit des Tons aufs allerheftigste dem Naturalismus und seiner Kunstanschauung der Krieg angesagt; das Eigenrecht der Dichtung gegenüber jeder Vermengung mit der Natur und mit dem sozialen Interesse wurde stark unterstrichen, und zugleich wurden Beispiele einer neuen, nichts als die eigene Schönheit suchenden Kunst geboten. Von den Dichtern dieses Kreises hatten zwei, wie bald ersichtlich wurde, überragende Bedeutung: Stefan George und Hofmannsthal. Sie schienen in ihren ersten Anfängen einander ganz nah; eine aristokratisch abwehrende Haltung, ein auf das Seltsame, kostbar Farbige gehender Geschmack, eine sehr subtile und bewußte Verskunst waren ihnen gemeinsam. Indessen dauerte es nicht lange, und es wurde ein elementarer Unterschied zwischen diesen beiden offenbar, ein Unterschied, der dazu führte, daß George immer unbedingter und unumschränkter der beherrschende Mittelpunkt dieses Kreises wurde, während Hofmannsthal sich von ihm entfernte und

schließlich vom Meister in aller Form mit dem großen Bann belegt wurde. Denn es zeigte sich allmählich, daß bei Hofmannsthal die aristokratische Haltung ein Ergebnis der Nerven war, daß er — als der spätgeborne Erbe allen Empfindungen offen, aber zu jeder Tat zu schwach — vom Leben in die Kunst flüchtete, während bei George sich immer deutlicher als zentrale Kraft eine ethische Leidenschaft entwickelte, ein priesterlicher Wille, der richterlich über dem Volk stehen und ein Beispiel des Erhabenen und Schönen weisen wollte. Diese priesterliche Flamme verzehrte schließlich sogar die sinnlich ästhetischen Bestandteile der Georgeschen Dichtung und wandelte sie in großartig kalte Rhetorik. In dem Augenblick, da sie zuerst durch das überreiche Material seiner sinnlichen Empfindung glühte, war Georges Kunst am stärksten. Das war wohl im „Teppich des Lebens". In diesem Buch steht das große Vorspiel, die Zwiesprache des Dichters mit dem eigenen Genius, in der sich das entscheidende Wort findet:

In meinem hain der weihe hallt es brausend:
Sind auch der dinge formen abertausend,
Ist dir nur Eine — Meine — sie zu künden.

Neben dies Bild hoher ethischer Entschlossenheit, Bild eines Willens, der die Welt ganz von innen heraus zu formen entschlossen ist, tritt in dem gleichen Bande ein Gedicht mit dem Titel „Der Verworfene", das ganz offenbar auf Hofmannsthal gemünzt ist, denn die ersten Strophen dieses Gedichts decken sich fast wörtlich mit frühen Hofmannsthalschen Versen:

Du nahmest alles vor: die schönheit größe
Den ruhm die liebe früh — erhizten sinns
Im spiel— und als du sie im leben trafest
Erschienen sie verblasst dir nur und schal.

Du horchtest ängstlich aus am weg am markte
Daß keine dir verborgne regung sei . .
In alle seelen einzuschlüpfen gierig
Blieb deine eigne unbebaut und öd.

Lieblos und ungerecht, weil als Schuld deutend, was unentrinnbar tragisches Schicksal war, aber nicht falsch hat hier ein Dichter, dessen Lebensauffassung im Grunde klassisch ist, den Neuromantiker gezeichnet. Denn das ist es ja, was als ein qualvolles Geständnis durch all die Verse, durch all die Szenen Hofmannsthals sich zieht: „er kann nichts auslassen" — „mir ist alles nah" — „Ich kann nicht wählen, denn ich kann nicht meiden" — so ruft schon im ersten Szenengedicht Hofmannsthals, in „Gestern" (1891) der höchst unheldische Held aus, als er vor die Aufgabe gestellt wird, einen Platz für einen Bootssteg zu wählen! Es fehlt die Entschließungskraft, die durch Fortlassen der einen, Steigerung der anderen Elemente erst die Wirklichkeit formt. Und eben darum muß sich dieser Dichter, wenn er nicht im Chaos versinken will,

an vorgeformtes Leben halten und lebt mehr in der Kunst als in der Natur. Darum hat Hofmannsthal nicht nur sehr hellsichtige Dinge über Kunst geschrieben und Kunst nicht nur vielfach zum Gegenstand seines Dichtens gemacht — er ist zu innerst so tief mit der Dichtkunst aller Völker und Zeiten durchtränkt, daß er sie als lebendiges Material seines eigenen Dichtens benutzt: manche seiner berühmtesten Verse scheinen fast von Shakespeare, Goethe, Hebbel und Immermann übernommen. Manche seiner umfassenderen Schöpfungen könnte ausreichende Kenntnis und Geduld wohl mit jedem Bild, jeder Gedankenverknüpfung, jedem Tonfall auf irgendein Muster in der Weltliteratur zurückführen. Da die Eindrücke fremder Kunst für Hofmannsthal elementare Erlebnisse, ja die primären Erlebnisse geworden sind, so kann er aus ihrer Zusammenstellung wirklich neue, selbständige Kunstwerke gewinnen. Er taucht alles fremde Gut in eine sehr persönliche Melodie, deren tiefe Melancholie, deren angstvoll atmendes Verlorensein, deren kindhaft tastende Laute mit dichterischer Zauberkraft ins Blut übergehen. „Wir sind aus solchem Zeug, wie das zu Träumen" — der Anfang dieses Gedichts ist von Shakespeare, und in seinem weiteren Ablauf wäre sicherlich manches auf Maeterlinck, auf Brentano, auf andere Vorbilder zurückzuführen. Aber wenn das Ganze dieser „Terzinen über Vergänglichkeit" schließt: „Und drei sind Eins: ein Mensch, ein Ding, ein Traum", — so ist es doch ein Gedicht von Hofmannsthal geworden — nur von Hofmannsthal. Ob ich Lebenselemente oder Kunstelemente in einem Gedicht verwebe, es sind nie die Einzelheiten, der Rhythmus der Verbindung ist es immer, der Art und Wert des Gewebes bestimmt.

Es ist wohl deutlich, wie sehr diese Verfassung des gelähmten Willens, der Wehrlosigkeit gegen Eindrücke, des Aufgehens im Spiel der Formen gleichen Wesens ist mit jenem Wienertum, das wir schon auf dem Grunde von Schnitzlers Dramatik antrafen. Tatsächlich hat schon im Herbst 1892 Loris einen Prolog zu Schnitzlers „Anatol" geschrieben, in dem eine verträumte Rokokoszene aufgebaut wird und wo es heißt:

Also spielen wir Theater,
Spielen unsre eignen Stücke,
Frühgereift und zart und traurig,
Die Komödie unsrer Seele,
Unsres Fühlens Heut und Gestern,
Böser Dinge hübsche Formel,
Glatte Worte, bunte Bilder,
Halbes, heimliches Empfinden,
Agonieen, Episoden . . .

Theaterspielen ist selbstverständlich eine Leidenschaft dieses Geschlechts, für das Wirklichkeit und Spiel ja ständig ineinandergleiten, und niemand hat

den Schauspieler inniger gefühlt, geliebt, gepriesen und charakterisiert als Schnitzler und Hofmannsthal. Aber vom Standpunkt der dramatischen Dichtung gesehen, ist diese Liebe nur sehr bedingt eine glückliche, denn in ihrem Bann erlebt man den Rausch der Verwandlung ganz so wie der Schauspieler: ebenso stark und in derselben Art; der dramatische Dichter aber braucht noch eine Kraft oberhalb dieses Verwandlungserlebnisses, vermöge deren er die einzelnen Gestalten zu einem sinnvollen Ganzen ordnet. Und diese Kraft kann nur aus einem Gefühl vom Sinn der Welt kommen, das diese Dichter schmerzlich entbehren. Darum haben sie in ihrer höchsten Leidenschaft für das Theater verhältnismäßig wenig Lebendiges für das Theater geschaffen, sie schreiben wie Schauspieler und deshalb nicht für den Schauspieler!

Das Theater ist ihnen allzu nah, die Distanz aus der man es meistert, fehlt ihnen. Schon bei Schnitzler ist es keineswegs zufällig, daß ihm eigentlich nur kurze Szenen vollkommen selbständig gelingen, daß seine größeren Gebilde nie ohne Anlehnung an konventionelles Theater auskommen. Dabei steht Schnitzler durch sein mehr geistiges Temperament, seine Fähigkeit zur Ironie immer noch mit der Wirklichkeit in einer einigermaßen lebendigen Verbindung. Hofmannsthals satirische Gabe ist dünn, sein Witz fließt, wie spätere Lustspielversuche erwiesen haben, recht sparsam. Sein kosmisches, religiöses Gefühl dagegen ist stärker — das eben macht ihn zum Lyriker. Aber es ist das Weltgefühl, es ist die Religiosität des Nihilismus, Auflösung aller sicheren Werte, aller sozialen und kulturellen Formen bis zur Verzweiflung an der artikulierenden Sprache selber. Ist nun ein Drama dieses ganz konsequenten, nihilistischen Gefühls überhaupt möglich? Setzt nicht jedes Drama eine starke, wenn auch schlimmstenfalls nur ironische Beziehung zu den abgegrenzten Formen dieser Welt voraus, ein positives Interesse an dem Menschen und seinen Handlungen? Das ist die Frage, an der der dramatische Ehrgeiz, der als eine seltsam tragische Mitgift dem Dichter Hofmannsthal eingepflanzt war, zerschellen mußte.

Man sieht den Willen zur dramatischen Form Schritt für Schritt aus der Hofmannsthalschen Lyrik herauskommen. Seine Lieder des verdämmernden Lebens verdichten sich hie und da zu Gestalten, die dies Gefühl aus einer bestimmten Situation heraus zu verkünden haben: „Der Schiffskoch, ein Gefangener, singt: Weh, geschieden von den Meinen, lieg ich hier .....“ — „Der Kaiser von China spricht: In der Mitte aller Dinge wohne ich....“. Dann entwickeln sich schon lyrische Dialoge zwischen „Großmutter und Enkel“, zwischen den Teilnehmern einer „Gesellschaft“. Und so erwachsen kleine Szenen: „lyrische Dramen“, wie der Dichter selbst sie nennt. Der „Tod des Tizian“ (1892, aufgef. 1901) gibt diese Lyrik am reinsten und stärksten: während der

Meister im Sterben liegt, preisen seine Schüler in wunderbar klangvollen Versen die Zaubergewalt seiner Kunst, in der allein die verwirrende Vielfalt des Lebens zur Form kommt. Nur einen geringen Schritt näher zum Dramatischen ist „Der Tor und der Tod" (1893, aufgef. 98), ein großer Monolog des Hofmannsthalschen Lebensspielers, der erst, wenn ihn die Hand des Todes berührt, die Leere seines glaubenslosen, von keiner leidenschaftlichen Entschließung zu höherer Form verwirklichten Lebens begreift:

Was weiß denn ich vom Menschenleben?
Bin freilich scheinbar drin gestanden,
Aber ich hab es höchstens verstanden;
Konnte mich nie darein verweben.

— — — — — — — — — — — — — — — — —

Wenn ich von guten Gaben der Natur
Je eine Regung, einen Hauch erfuhr,
So nannte ihn mein überwacher Sinn,
Unfähig des Vergessens, grell beim Namen.
Und wie dann tausende Vergleiche kamen,
War das Vertrauen, war das Glück dahin.

— — — — — — — — — — — — — — — — —

Ich hab mich so an Künstliches verloren,
Daß ich die Sonne sah aus toten Augen
Und nicht mehr hörte als durch tote Ohren:
Stets schleppte ich den rätselhaften Fluch,
Nie ganz bewußt, nie völlig unbewußt,
Mit kleinem Leid und schaler Lust
Mein Leben zu erleben wie ein Buch,
Das man zur Hälft noch nicht und halb nicht mehr begreift,
Und hinter dem der Sinn erst nach Lebendgem schweift.

Obwohl in diesem Spiel die direkten Anleihen bei Goethe, bei Shakespeare, bei der Bibel ganz besonders zahlreich sind, hat die Stärke dieser Klage, die Kraft, mit der hier die Unkraft formuliert wurde, doch etwas unwiderstehlich Ergreifendes, und nicht nur die junge Generation am Jahrhundertende liebte diese Verse so sehr, daß sie ihrem Vortrag auch von der Bühne her lauschen mochte. Indessen hier, wie bei späteren Variationen dieses lyrischen Themas in szenisch balladesker Form — die tiefsinnigste und stärkste Einkleidung ist wohl das „Bergwerk zu Falun" — verkennt man auf die Dauer nicht, daß die Bühne eigentlich leer bleibt, daß der Schauspieler nichts zu gestalten, daß er nur in einem Kostüm lyrisches Gedicht vorzutragen hat. Hingabe an den behaupteten Vorgang kommt kaum zustande; ein Aufgehen, ein Sichverwandeln in die bewegte Gestalt geschieht nicht; man bleibt vor dem eigentlichen Drama.

So versucht denn Hofmannsthal, im Vollbesitz aller theatralischen Kultur und aller literarischen Bildung der Welt, sein Theater zu erweitern, breitere Verflechtungen des Lebens zur Darstellung zu bringen. Am glücklichsten wohl mit den zwei Akten „Der Abenteurer und die Sängerin" (gedr. und aufgef.

1899), die, in Prosa einsetzend, am meisten der leicht bewegten Geistigkeit Schnitzlers angenähert sind und dann doch die volle lyrische Kraft Hofmannsthalscher Verse erreichen. Der Abenteurer Casanova, mit dem sich auch Schnitzler, Vollmöller, Auernheimer späterhin beschäftigt haben, wird hier zur Verkörperung des immer gleichen Hofmannsthalschen „Toren“, denn diesem unermüdlichen Genießer gleitet ja das Leben schließlich auch ohne feste Form, ohne bleibende Frucht, ohne seelischen Ertrag durch die Hände. Aber diese Gestalt erhält hier ein ergreifend schönes Gegenspiel durch die Gestalt der Sängerin, deren Bahn der Abenteurer einmal vor langen Jahren kreuzte und deren beharrende Natur aus der Liebe zu diesem Flüchtling Gesang machte: „Bin ich nicht die Musik, die er erschuf?“ So erhält rückstrahlend sogar die Existenz dieses törichten Genießers noch einen schöpferischen Sinn. (Es war charakteristisch für das naturalistische Theater, daß Otto Brahm in Berlin den ersten Akt dieser Dichtung als Charakterstudie von Joseph Kainz spielen ließ und den zweiten Akt, die Gegenstrophe dieses tiefeinheitlichen Gedichts einfach fortließ.) — Weniger glücklich ist Hofmannsthal in der „Hochzeit der Sobeide“ (gedr. und aufgef. 1899). Im Gewand von Tausend und einer Nacht wird das Märchen eines Mädchens erzählt, das der alte edle Gatte noch am Hochzeitsabend entläßt, daß sie dem Traum ihrer Liebe nachgehe; tödlich enttäuscht, den bitteren Geschmack der Hofmannsthalschen Weltbezweiflung auf den Lippen, kehrt sie am Morgen heim. In dieser Dichtung überflutet nun die Hofmannsthalsche Lyrik in zerstörender Weise den Charakterumriß der Gestalten, namentlich das kindlich unwissende Mädchen spricht so viele, an sich sehr schöne Verse aus Hofmannsthals Bewußtsein, aus Hofmannsthals Weltschmerz und Resignation, daß der Charakter der Figur rettungslos zerbricht.

Hofmannsthal fühlte sehr wohl, daß man zum Drama nicht gelangen könne, ohne die hoffnungslose Müdigkeit der Weltbetrachtung, die Skepsis an allem Menschlichen von sich abzuschütteln; ihn erfüllte Sehnsucht nach Menschenglauben, nach handelnder Kühnheit, nach der Tat. Und der Ausbruch dieser Sehnsucht ist seine Dichtung „Elektra“ (aufgef. 1903). Diese vollkommen freie Transkription des Sophokleischen Dramas, von dem nicht mehr als der szenische Umriß und zwei oder drei Zeilen stehen geblieben sind, wurde (in der Aufführung des „Kleinen Theaters“ in Berlin mit Gertrud Eysoldt) die einzige einigermaßen breite Wirkung des Dramatikers Hofmannsthal. Aber auch hier, wo die literarische Anlehnung wenigstens die äußere Spannung durch eine heranwachsende Katastrophe verbürgt, haben wir im Grunde nur eine szenische Ballade vor uns, ein monologisches, im Kern lyrisches Gedicht. Das ganze Stück fast ist Rede der Elektra und die ganze Elektra ein Sehn-

suchtsschrei nach der erlösenden Tat der Rache. „Der ist selig, der tun kann. Die Tat ist wie ein Bette —." Kein Geschehen, keine Taten sind gestaltet, nur des Dichters Sehnsucht nach Taten ist im Munde seiner Figur maßlos wilde Musik geworden; die Komposition durch Richard Strauß war eigentlich überflüssig. — Jene Sehnsucht ist aber nicht in Erfüllung gegangen. Hofmannsthal versuchte weiter, sich an literarischen Traditionen zum Drama emporzuranken. Als Vorspiel zu seiner Übertragung des „Königs Ödipus" komponierte er „Ödipus und die Sphinx" (gedr. 1906; aufgef. 07), und nach dem Englischen Otways verfaßte er das „Gerettete Venedig" (gedr. u. aufgef. 1905). Aber immer fielen die Momente seiner eigensten Dichterkraft mit den Todespunkten der dramatischen Wirkung zusammen. Denn jedesmal schiebt sich vor den Helden, der nur mit literarischer Bildung skizziert ist, breit die Gestalt des Unhelden, des Hofmannsthalschen Toren, der widerstandslos von der Gewalt seiner Eindrücke überrannt wird. Statt Ödipus und Kapitän Pierre ziehen Kreon und Jaffier alles Interesse an sich, und im Schwall schöner Verse, die sie zu sprechen haben, ertrinkt die dramatische Wirkung.

Hofmannsthal hat das Mißlingen seines dramatischen Bestrebens offenbar gespürt und zugleich wohl das Erkalten seiner allzufrüh gereiften dichterischen Kraft überhaupt, denn seine ganze spätere Theaterproduktion trägt eigentlich ein resigniertes Gepräge: er schreibt Operntexte für Richard Strauß; er überträgt und bearbeitet entlegene Kostbarkeiten der Weltliteratur, das Mirakelspiel „Jedermann" (vgl. S. 89), Werke Calderons und Molières; er schreibt Lustspiele aus der Wiener Gesellschaft, die von einer gar zu dünnen, gar zu gebrechlichen Anmut, einer gar zu spitzigen Psychologie sind und die nur eine dünne Schicht sorgsam gepflegter Kultur noch eben von den Feuilletonstücken Hermann Bahrs trennt. Zwar gibt es in einem Lustspiel „Christinas Heimreise" (aufgef. 1910) noch ein paar herzhaft witzige Figuren und hübsche Szenen, und „Ariadne auf Naxos" (aufgef. 1912) ist nicht nur ein genialer Operntext durch die Art, wie die Zusammenknäulung des pathetischen Spiels und der Harlekinade (auf den grotesken Befehl eines Emporkömmlings) jede Realität aufhebt — dies Spiel ist auch noch einmal ein ganz starker und in gewissem Sinne sogar vertiefter Ausdruck des Hofmannsthalschen Grundgefühls; denn wenn auch Zerbinetta Recht behält, daß in der Welt ewiger Verwandlungen jede Liebe als bloße Illusion verfliegt — die Schmerzen der Ariadne, die den Todeswahn der Treue in sich trug, sind doch nicht verloren, durch ihre Schmerzen erst wird Bacchus wahrhaft zum Gott. — Aber selbst so schöne verstreute Lyrika ändern nichts an dem Eindruck, daß all diese späteren dramatischen Arbeiten Hofmannsthals halb lässige Spiele sind, daß er darauf verzichtet hat, die Bühne noch durch vollen Einsatz seiner

persönlichen Kraft zu erobern. Und in dieser Resignation liegt der Abschluß einer echten Tragödie, weil ganz von Innen her die Bemühung dieses ungewöhnlich kultivierten und reich begabten Dichters um die Bühne zum Scheitern bestimmt war. Grade, was seine lyrische Kunst so hinreißend formulierte und was von stärkster Einwirkung auf die zeitgenössische Sprachkunst wurde, grade die Melodie von der großen Herzensmüdigkeit, dieser stockende, staunende, verzagende Tonfall des völligen Nichtwissens — es ist der Ausdruck eines antidramatischen Weltgefühls. Wie sollte der ein Drama schaffen, der nicht mehr an den Sinn menschlicher Kraftentfaltung glaubt? Ist Drama doch nichts anderes als der Versuch, durch die Wechselrede von Handelnden den verborgenen Sinn alles menschlichen Geschehens zum Sprechen zu bringen.

Die Nachfolge Hofmannsthals oder (was ja in der Regel kaum zu unterscheiden ist) die Auswirkung der ihn bestimmenden Erlebnisart bei schwächeren zeitgenössischen Geistern wurde für die Entwicklung der dramatischen Kunst in Deutschland durchaus verhängnisvoll. Und zwar in dem Maße, in dem das kulturelle und ästhetische Gewissen bei jenen anderen weniger fein und wach war. Denn wenn bei Hofmannsthal aus der willensschwachen, aber künstlerisch durchaus echten und lyrisch starken Grundstimmung seines Wesens nach langem vergeblichem Ringen Verzicht auf die dramatische Form folgte, so ergab sich für ähnlich geartete aber schwächere Naturen die Rückkehr des alten konventionellen Theaters, nur überschminkt mit neuromantischen Stimmungsphrasen.

Die wenigen Autoren des Wiener Umkreises vom Jahrhundertende, die über die literarische Mode hinaus eine selbständige Physiognomie zeigten, waren jedenfalls nicht imstande, die Schranken der Neuromantik in der Richtung auf das Drama zu durchbrechen. Da war Richard **Beer-Hofmann** (geb. 1866), eine ernste, vornehme und überaus kluge Persönlichkeit. Aber ob im vollen Sinne des Wortes ein Dichter? ein von heiliger Wut besessener Arbeiter im Weinberg Gottes? und nicht eher ein vornehmer Amateur, ein „großer Herr", wie der Lieblingsausdruck Beer-Hofmanns selber lautet? Er ließ 1904 ein Drama erscheinen „Der Graf von Charolais" (aufgef. Neues Theater, Berlin 1904), nach einem altenglischen Stück von Massinger und Field — ein weiches, reiches, breites Gedicht mit geistvollen und menschlich schönen Stellen. Leider dramatisch in zwei scharf geschiedene Teile auseinanderfallend: der junge Graf von Charolais kämpft mit den Gläubigern seines Vaters um die Leiche des Verstorbenen und wird durch den Gerichtspräsidenten gerettet, der ihm, gerührt von der Selbstaufopferung des Sohnes, seine einzige Tochter zum Weibe gibt. Und: die junge Frau wird nach Jahr und Tag von einem

Vetter verführt, Charolais tobt, tötet den Nebenbuhler, zwingt die Frau aufs brutalste zum Selbstmord und zieht davon, arm wieder und einsam. Die beiden Teile sollen vielleicht durch die Idee zusammengehalten werden, daß auch der edelste, aufopferndste Mensch durch die Raserei des Geschlechts zum reißenden Tier wird. Aber die Erkenntnis, daß Gott „zuerst den Menschen" und „dann erst Mann und Weib" geschaffen habe, ist kein Trost für die falsche dramatische Gewichtsverteilung: drei von fünf Akten gelten in diesem Sinne nur der Entwicklung eines einzigen, vorbereitenden Charakterzugs, sollen die edle Art des Grafen Charolais zeigen. Sie bilden aber eben doch in Wirklichkeit eine Handlung für sich. Trotz dieser Schwäche und trotz der sprachlichen Überladung, die zwischen Hofmannsthalschen Lyrismen und gräßlich prunkenden Schilderungen in d'Annunzios Stil schweift, hatte das Stück Kraft genug, sich in größerem Maße als die meisten zeitgenössischen auf der Bühne durchzusetzen. Es ist für die Psychologie Beer-Hofmanns wichtig, daß er Jude, und zwar Nationaljude ist, daß sein Herrentum also nichts vom Ritter, geschweige denn vom Junker, sondern eher etwas vom orientalischen Patriarchen hat. Schon im „Grafen von Charolais" hinterließ dieser Zug seines Wesens bedeutende Spuren, wobei ich nicht einmal so sehr an die virtuose Shylock-Variante denke, die einen Gläubiger des alten Grafen Charolais betrifft, als an die sicher jüdische Leidenschaft, mit der das vertikale Gesellschaftsband, das Verhältnis Vater und Kind, auf Kosten des horizontalen, des Verhältnisses Mann-Weib verherrlicht wird. Die dramatische Ergründung jüdischen Wesens und Schicksals durch einen trilogischen „David" hat sich Beer-Hofmann zur Hauptaufgabe gesetzt. Aber erst 15 Jahre nach jenem „Charolais" erschien — das Vorspiel der Trilogie mit einem Titel, der mit hebräischer Korrektheit ein wenig kokettierte: „Jaákobs Traum" (aufgef. Wien Burgth. 1919). Der Anlauf ist echt dramatisch, der Esau-Jakob-Konflikt mit großer Energie aufgebaut; in der zweiten größeren Hälfte erringt Jakob, der in Gottesschau wohnende Träumer, Versöhnung mit dem weltlich-wilden Bruder, und nun setzt der Traum ein — lediglich Allegorie im großen rhetorischen Stil, von der Leidenserwählung des jüdischen Volkes handelnd. Es ist kein Drama, könnte aber immerhin als Prolog einer echten dramatischen Dichtung großen Ausmaßes nachträglich dramatische Gültigkeit erlangen. Indessen müssen Zweifel erlaubt sein, ob wir diese Trilogie je als ein wirklich lebendig durchgestaltetes dramatisches Gedicht erhalten werden. Ich glaube, es gibt kein Beispiel in der Kunstgeschichte, daß sich die volle, die elementare Wirkung einer Form der lässig spielenden Hand eines geschmackvollen und geistreichen Liebhabers ergibt. Mag sein, daß dieser Autor viel in seinem Schrein verschließt, — auch der Drang zur Publikation, das heißt zur Wirkung hängt zwei-

fellos mit der innersten Natur gerade des dramatischen Dichters zusammen, und die Kargheit von Beer-Hofmanns Veröffentlichungen ist zweifellos Symptom einer keineswegs elementaren Kraft.

Bei entgegengesetzter Tendenz steht in einem sehr ähnlichen Verhältnis zu Hofmannsthals Stil und zum Drama Stefan Zweig (geb. 1881). Als Wiener Dichter mit allerlei — auch dramatischen — Versuchen zwischen Schnitzler und Hofmannsthal hintastend, aber dieser Stimmungssphäre als einer der lebhaftesten Kenner und Vermittler europäischer Geisteswerte allmählig entwachsend. Mit ungewöhnlichen sprachlichen Mitteln errichtete er während des Weltkriegs den Bau seiner Dichtung „Jeremias" (1917), die das Leben des Propheten zum Martyrium des Friedenssuchers inmitten der Kriegspsychose gestaltet. Zweigs Gedicht ist mehr lyrische Symphonie als Drama, seine riesenhaften Versergüsse sind im wesentlichen monologisch; denn von wenigen Augenblicken abgesehen hat Jeremias keinen faßbaren Gegenspieler. Er kämpft nur mit dem unsichtbaren Gott und der gestaltlosen Volksmasse. Ein Oratorium ohne Musik — ein beachtenswerter Einzelfall, aber kaum eine Station auf dem Weg der dramatischen Entwicklung.

Und doch sind diese Variationen des Hofmannsthalschen Dramas noch durch geistige Energien von persönlicher Eigenart geadelt. Schlimm wird es, wenn wesentlich sinnliche Naturen, nach sentimentalischer Wirkung schweifend, mit dem Wohllaut der Hofmannsthalschen Melancholie die innere Trivialität überkleiden. Es waren Genossen aus dem Kreise der „Blätter für die Kunst", die jetzt in weltliche Theatergefilde abschwenkten. O. A. H. Schmitz (geb. 1873) mit den dandyhaften Allüren nicht eines „großen Herren", sondern eines kleinen Lebemanns, schrieb in lyrisch geschwellten Versen zerflatternde Szenen eines Don Juan-Dramas („Der Herr des Lebens") und ein Bohêmedrama in Prosa „Montmartre", bei dem die weltmännische Geste in erstaunlich schlichten Plattheiten erstarrt. Mit viel mehr Talent schüttete Karl Vollmöller (geb. 1875) romantisch gleißende Versfluten aus. Zuerst wurde in „Catherina, Gräfin von Armagnac" das Lieblingsmotiv (Liebe in der Todesstunde) durch das Übermaß lyrischer Deklamation um seine balladeske Szenenwirkung gebracht. In weiteren Versstücken geriet Vollmöller immer mehr ins Formlose, mit Prosaversuchen immer mehr ins Flache, und schließlich landete er beim Text für prunkvolle und trotz mystischen Gehabens seelenlose Pantomimen („Mirakel"). Den eigentlichen Erfolg und damit auch die eigentliche Gefahr dieser ganzen Gruppe bedeutet aber die Theaterdichtung von Ernst Hardt (geb. 1876). An seinen Versstücken kann man von Anfang an studieren, wie schnell die Hofmannsthalsche Melodie, der kindlich staunende, schmerzhaft weiche Ton zur bloßen Manier gefror — die aus sinnlicher Wärme und

geistiger Bangigkeit gemischte Lebensbetrachtung zur bloßen Pose. In einer „Ninon de Lenclos“ dieses Verfassers heißt es z. B. vom Leben:

Es lächelt wohl ... und kann auch weinen. — Kann. —
Doch muß es nicht.

Und später:

... wie schmerzlich
Ist doch von zweien Leben der Vergleich,
Wenn sie einander so verschieden waren,
Wie eures hier und wie das meinige.

Die erschreckend musiklose Prosa, in die hier der Versuch zu melancholischer Melodie in Hofmannsthals Art abstürzt, verrät nicht weniger den Mangel an einer innerlich bedeutsamen Spannung, wie die groteske Trivialität solch einer geistigen Prägung (aus demselben Stück): „Das Leben ist so sonderbar verflochten.“ Trotzdem hatte Ernst Hardt einen starken Erfolg, als er dem alten Kostümstück mit seinem Farbenreiz und seiner pathetischen Erotik durch Übertünchung mit Hofmannsthalscher Versmelodie wieder einen literarischen Schein gab. „Tantris der Narr“ (gedr. 1908, aufgef. 08) erhielt in der Folge den staatlichen und den Volks-Schillerpreis. Eine Episode aus der Tristansage (der Held wagt sich als Narr verkleidet noch einmal an Markes Hof, Isolde erkennt ihn nicht) war in fünf breiten, stimmungsreichen, bewegungsarmen Akten inszeniert. Irgendeine kämpferische Bewegung im äußerlichen oder geistigen Sinne des Wortes, ein Woher oder Wohin hatte das Stück überhaupt nicht. Es lebte lediglich vom Stimmungsreiz der Situation, der (mit viel Vorteil) auch in einem Akt hätte ausgeschöpft werden können, aber ebensogut auch zu sechs oder noch mehr Akten sich hätte dehnen lassen. Die Sprache, die für das große Publikum das ästhetisch Feine an dieser wagnerhaft reizenden Erotik ausmachte, war durch und durch neuromantische Konvention, die hier bereits zu Hofmannsthal im annähernd gleichen Verhältnis stand wie Körners Verse zu Schillers. Und wenn der Autor in der Bühnenanweisung dekretiert: „Die Haltung der Gestalten entspricht der starken, keuschen und verhüllten Art der Fürstenstatuen im Chor des Naumburger Doms“, so läßt sich diese Haltung innerlich durchaus nicht wahrnehmen, angesichts der prunkvoll üppigen, in sinnlichsten Bildern schwelgenden Sprache aller Gestalten, die von der Herbheit früher Kultur nichts als ein paar archaisierende Wortendungen hat. Einen zweiten Versuch mit dramatischer Bewältigung alten Sagenguts machte Hardt dann in „Gudrun“. Hier war der Erfolg schon wesentlich geringer, obwohl es nicht an eifrigen Germanisten fehlte, die diese altertümelnden Kostüme als geniale Neuschöpfung altdeutscher Epik begrüßten. Tatsächlich war die spröde mittelalterliche Sage durch modernes

Sentiment zersetzt — Gudrun muß „eigentlich" den Räuber Hartmut lieben und bleibt nur ehrenhalber dem heimischen Bräutigam treu! Und ebenso waren die harten, großen Formen altdeutscher Kultur aufgelöst in eine Sprache, deren armselige Bildlichkeiten nun schon ganz offen an die Jamben der vornaturalistischen Schillerepigonen erinnerten und die nur von Hofmannsthalschen Traditionen her dabei beharrte, statt des Superlativs „sehr" mit dem Positiv zu sagen, und ähnlicher kindlich geheimnisvoller Effektkunststückchen mehr. Die grellen Sexualitäten, auf die Hardts Szenen nicht selten zusteuern, konnten auch nur sehr trüben Augen als Zeichen wirklicher Kraft erscheinen. Wer einen Beweis braucht, wie wenig das Pathos dieser Kostümstücke aus innerlich großer Anschauung stammt und wie ganz und gar der Hofmannsthalsche Vers für Hardt nur ein Kleid ist, darin er geschickt innere Banalität verbirge, der lese einmal das Prosastück: „Der Kampf ums Rosenrote" (1903), das den Mythendramen unmittelbar vorausging. Unter diesem romanhaft geschwollenen Titel verbirgt sich die Geschichte eines guten Jungen (Bult heißt er!), der zum Theater will und dabei mit seiner Familie allerlei auszustehen hat, und die Sprache dieses Stücks ist das platteste und sentimentalste Papierdeutsch, das seit Ifflands Zeiten je für die deutsche Bühne geschrieben wurde. So ist es kein Wunder, daß den Dichter auf die Dauer auch die Verskrücken Hofmannsthals nicht mehr trugen. Nach der „Gudrun" wurde seine Produktion auch im Sinne äußerlichster Wirksamkeit immer schwächer und hörte schließlich so gut wie ganz auf. Durch den Erfolg des „Tantris" bezeichnet Ernst Hardt gleichwohl einen wichtigen Punkt nicht zwar in der Geschichte der dramatischen Dichtung, aber in der der literarischen Entwicklung: in noch nicht zwei Jahrzehnten hatte sich der Ring geschlossen; die Bewegung, die mit der naturalistischen Befreiung begonnen hatte, war mit den Epigonen Schnitzlers wieder beim französischen Konversationsstück, mit den Nachfolgern Hofmannsthals wieder beim Jambenstück der Klassikerepigonen angelangt.

Was sonst auf dem falschen Wege Hofmannsthals zum Drama strebte, war von zu geringer Kraft, um theatralischen Schaden anzurichten. Ein stiller, zarter Lyriker wie Felix Braun (geb. 1885) hat mit seinen angestrengten und sehr matten Versuchen, altdeutsche und klassische Motive zu dramatisieren, die Bühne kaum erreicht. Ein unter dem Namen Johannes Raff schreibender Autor bekundete mit seinem Erstlingswerk „Der letzte Streich der Königin von Navarra" (gedr. 1907, aufgef. 09) wenigstens ein starkes Temperament. Wenn auch die üppig schwellende Wortflut die dramatischen Kontrastwirkungen zu verwischen drohte, sie waren gefühlt und zu einigen szenisch starken Explosionen gebracht. Aber in der Folge bewiesen schwunglose und banale

Prosa- und Versstücke desselben Verfassers, daß dies Talent als ein Strohfeuer aufgeflammt und sofort gründlich niedergebrannt war.

Von Norddeutschland her erhielt die neue Romantik aus den angedeuteten Gründen wenig Zuzug. Die neue Theatermode des farbigen Kostüms, der stimmungsvollen Beleuchtung — denn das, nur das, war in der Auswirkung die neue Romantik schnell geworden! — trug von in Berlin lebenden Autoren nur einen einzigen zum Erfolg, der lange vorher mit seinen Produkten als Eigenbrödler im Winkel gestanden hatte. Das war der Sagenforscher Eduard Stucken (geb. 1865). Er schrieb neben vielen andern acht Stücke aus dem Gralskreis: „Gawân“ (gebr. 1902, aufgef. 07), „Lanzelot“, „Lanvâl“, „Merlins Geburt“, „Tristram und Ysolt“, „Uter Pendragon“, zuletzt „Vortigern“ und „Zauberer Merlin“, die im eigenwilligsten und kunstvollsten Vers gehalten waren, der je für eine deutsche Bühnendichtung geschaffen worden ist:

> Wie berauschend war diese Messe! Wir sah'n nicht eines dürren
> Gekreuzigten Leibes Blässe im Dampfe der Myrrhen;
> Nein, — wir sah'n, wie in seliger Lust am Weihnachtstag
> An eines Mädchens Brust das Gotteskind lag!
> Meine Seele ist fortgeschweift; noch fern weilt sie;
> Denn Dein Atem hat mich gestreift, Dein Atem, Marie! . . .

In solche fünffüßige doppelt gereimte jambanapästische Reihen ist lückenlos der ganze Ablauf dieser mit märchenhaften Effekten stimmungsvoll spielenden Gralstücke gezwängt. Die Kunst ist erstaunlich, aber das Ergebnis doch mehr ein Kunststück als ein Kunstwerk. Gewiß garantiert dieser Vers eine schwere Feierlichkeit, aber er macht ein nicht seltenes Ausgleiten in banale Prosa des Sprachtons doppelt peinlich und ermöglicht doch nur seelische Unterscheidungen sehr derber Art. Das Ganze bleibt mehr vornehmes Kunstgewerbe als eigentlich künstlerische Übung. Die geringe seelisch-geistige Tiefe, aus der es steigt, wird wieder sofort offenbar, wenn der Autor sich ohne den sicheren Panzer seines feierlichen Verses bewegen will und in Prosa ein psychologisches Familienstück „Myrrha“ schreibt, das wohl auf den Pfaden Ibsens wandern will, aber in Diktion und Szenenführung nur die krassen Effekte der Birch-Pfeiffer erreicht. Der zeitweilige Erfolg der Stuckenschen Gralsdramatik war der geistigen Entwicklung dramatischer Kunst in Deutschland nicht günstig. Denn bei aller tiefsinnigen Gebärde war es ein banales und im Grunde sogar sinnlich grobes Stimmungsspiel, nicht ein Ausdruck wesentlicher Seelenspannungen, was sich in dieser künstlichen Form anbot. Auch hier wurde der Theaterbesucher wieder vom inneren Erlebnis auf Äußeres abgeleitet.

Die Zahl der jungen Leute, die in der sinnlich einschmeichelnden Hofmannsthalweise einen Bühnengesang versuchten, ohne damit irgendein Echo zu

wecken, war im Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts sehr groß. Es fehlte natürlich nicht an Versuchen, die Rhythmen und Motive der neuen Romantik zu nutzen und doch ein aktiveres Element in Weltbetrachtung und Bühnenstil wirksam zu machen. Besonders beliebt war damals aus psychologischen Gründen das Ich-erschütternde Doppelgängermotiv. Kurt Geucke (geb. 1864) schrieb einen „Sebastian", der bei seiner Uraufführung (Dresden 1901) von manchen belangvollen Kritikern als großes Geniewerk begrüßt wurde. Aber das Doppelgängermotiv ist hier durch Hereintragen einer allzu allgemeinen Genie- und Welterlösertragödie zersetzt, und Sprache und Szenenführung enden nach anfänglichen, etwas krampfhaften Bemühungen um Originalität in fast dilettantischer Shakespearenachahmung. Adolf Paul (geb. 1863), von Geburt Finne, schrieb eine „Doppelgängerkomödie", die wie die meisten theatralischen Versuche dieses Autors im Anlauf geistreich, im Fortgang wirr und flach zugleich ist. Vielleicht ist Paul doch nicht tief genug mit der deutschen Sprache verwurzelt, um in ihr klar gestalten zu können. Paul Apel (geb. 1872), der mit einer bitteren erotischen Komödie „Liebe" sein stärkstes, mit dem heiteren Traumspiel „Hans Sonnenstößers Höllenfahrt" sein erfolgreichstes Theaterstück geschaffen hatte, versuchte mit nur halbem Gelingen in einem romantischen Spiel „Hans Jörgs Erwachen" den Tiefsinn einer Doppelexistenz dramatisch zu gestalten. Auch in das namentlich im Ansatz sehr hübsche Spiel „Die Milchbrüder" von Oskar M. Fontana (geb. 1889) weht noch neuromantische Stimmung hinein. Der Autor hat sich später um einen festeren Stil fast expressionistischer Art bemüht („Dr. Marc" 1918). — Vielleicht nicht das stärkste, aber das reichste Talent unter den ehrgeizigen jungen Dramatikern der neuromantischen Jahrhundertwende war Emil Ludwig (geb. 1881), der aus Historie und Sage eine Fülle von Motiven zu dramatischer Formung herbeiriß. Mit all diesen an geistigen Energien und sprachlichen Stimmungskünsten reichen, aber nervös skizzierenden, unausgeglichenen Dramendichtungen blieb Ludwig jahrzehntelang unbeachtet. Erst später eroberte der Autor, der inzwischen als Essayist sich einen Namen gemacht hatte, die Bühne mit einem Zyklus von Bismarckstücken, die (keineswegs ohne künstlerische Qualitäten) doch wesentlich als eine Art volkserzieherischer und dabei durchaus nicht tendenziöser Geschichtsbilderbogen ihren Wert haben. Das Schicksal Bismarcks ins Sinnbildliche eines dramatischen Vorgangs zu entrücken, dürfte einstweilen nicht möglich sein, wo die Probleme, die seine Wirksamkeit hinterlassen hat, noch den Kampf des Tages bilden. Wie weit das nervös bewegliche Talent Ludwigs nach diesem Vorstoß an zugänglicheren Themen Bühnenmacht entfalten wird, bleibt abzuwarten.

Der am stärksten und längsten nachwirkende Theatererfolg, den der wienerische Geist des Jahrhundertendes errang, gehörte überhaupt nicht eigentlich der dramatischen Dichtung, sondern der reinen Theaterkunst an, von der aus freilich sehr sichtbare Rückwirkungen auf die dramatische Produktion stattfanden. Nur brachte es die Lagerung der wirtschaftlichen und sozialen Kräfte mit sich, daß sich dieser große Wiener Triumph nicht in Wien, sondern in Berlin abspielte. Dort gab es schon seit dem Jahrhundertende eine Opposition gegen den monotonen grauen Diskretionsstil Otto Brahms, dessen Repertoire alle Klassiker erst verstauben und dann aussterben ließ und für Dinge, die über einen vernünftigen Realismus hinausgingen, so gar kein Organ hatte. Der erste Reformversuch ging von einer „Sezessionsbühne" unter Leitung Martin Zickels aus. Es war kein dauerhafter Erfolg, aber eine Kriegserklärung. Die Entscheidung brachte dann ein Unternehmen, das sich aus ganz privaten Künstlerscherzen langsam entfaltete und zur Machtentfaltung Max Reinhardts führte. Ein paar junge Literaten und Schauspieler verulkten an Abenden, denen sie den Titel „Schall und Rauch" gaben, die herrschenden Gewalten des Geisteslebens, wozu bereits auch das Theater des Naturalismus gehörte. Ihre phantasievollen kräftigen Späße hatten so großen Erfolg, daß man eine solche Kleinkunstbühne in einem Hotelsaal Unter den Linden zu gründen beschloß. Sie hieß „Schall und Rauch", später „Kleines Theater" und konnte sich mit ihrem Kabarett-Programm auf die Dauer nicht halten. So gingen die Gründer daran, ein ernsthaftes Theaterrepertoire aufzubauen, und Max Reinhardt, der ein bevorzugter und in durchaus naturalistischen Grenzen ausgezeichneter Charakterspieler Brahms gewesen war, trat an die Spitze des Unternehmens, dem anfangs noch der begabte Regisseur Richard Valentin und, gleichfalls von Brahm abwandernd, Luise Dumont und Friedrich Kayßler angehörten. Als Regisseur erst konnte Reinhardt die reicheren Kräfte sinnlicher Phantasie entfalten, die er als Schauspieler nicht zu zeigen vermochte und mit denen er nun den Brahmschen Bühnenstil abzulösen begann. Es waren ganz naturgemäß Werke der Neuromantik — Maeterlinck, Oscar Wilde, Hofmannsthal, Beer-Hofmann —, mit denen er zuerst wieder eine neue farbige Sinnlichkeit auf der Bühne durchsetzte. Er hat dann auch bei dem Ibsen der „Gespenster" und bei Strindberg das überrealistische, spukhafte Element in einer vorher unbekannten Stärke herauszuarbeiten verstanden und schließlich entscheidende Erfolge durch eine Neubelebung der Klassiker, vor allem der Shakespeareschen Lustspiele erzielt. So führte sein Weg vom „Kleinen Theater" zu größeren Berliner Bühnen, und im Jahre 1905 wurde er der Nachfolger Brahms als Direktor des „Deutschen Theaters", das er im folgenden Jahre noch durch eine „Kammerspielbühne" ergänzte. Reinhardts wichtigste schauspielerische Helfer kamen aus dem Süden:

der Italiener Moissi, die Wienerin Lucie Höflich, dazu starke ostdeutsche Temperamente wie Paul Wegener und Tilla Durieux. Anfangs war auch die beweglich scharfe, heftig, aber kühl stilisierende Geistigkeit der Gertrud Eysoldt von Belang. Im Sinne der Wiener Tradition erfüllte Reinhardt nun die Bühne wieder mit mannigfach bewegtem buntem Leben, weckte all die Zaubermittel neu, mit denen sie über das Wirkliche aufzustreben vermag. Er selbst hatte als reiner Theatermensch kaum ein literarisches Programm und hat sich später, als die Neubelebung der Klassiker seine Kraft in Anspruch nahm, fast gar nicht um die jüngere dramatische Produktion gekümmert. Aber der immer weiter greifende Erfolg seiner mannigfaltigen Theaterkünste wirkte doch stark auf die Atmosphäre ein, in der die dramatische Kunst wächst. Zunächst mannigfach befruchtend und belebend. Auf die Dauer aber wohl letzten Endes verflachend — je beharrlicher Reinhardt seine sinnlichen Zauberkünste nicht an die Belebung großer Dichtungen setzte, sondern zum Selbstzweck machte und an oft völlig belanglosen Texten entfaltete. So z. B. 1910 an „Sumurun", einer rohstofflichen Pantomime, entworfen von Friedrich Freksa, der vorher mit Stücken von einigem Geist, aber allzu schwacher Vitalität Besseres versprochen hatte. So später mit Produkten Vollmöllers, dem nach Gozzi gearbeiteten Ausstattungsstück „Turandot" und der schon erwähnten Pantomime „Mirakel". Dieses letztere Erzeugnis war dann zu Gastspielen in London und New York reif, wo alles von dem Masseneffekt der Ausstattung getragen wurde. So mündete auch diese zunächst notwendige und wertvolle Reformbewegung des Theaters in der Rückführung des Publikums auf rein äußerliche Sinnenreize, die zu entthronen man doch vor kurzem erst ausgezogen war. Dabei ist zu beachten, daß die richtigen großen Publikumserfolge ohnedies nicht von Bühnenstücken irgendwie literarischen Gepräges getragen wurden. Mit dem albernsten Familienlustspiel aus ältester deutscher Schwanktradition, wo die Leute stottern und eine Glatze haben, wo Großstadtwitz und treuherziges Landgetue gemischt werden, mit dem „Weißen Rößl", trug Oskar Blumenthal 1898 seinen größten Erfolg davon, und an Breite und Dauerhaftigkeit wurde dies Theatergeschäft einzig und allein übertroffen von Wilh. Meyer-Försters „Alt Heidelberg" (1901), das vor der romantischen Neckarkulisse die unwiderstehlich rührende Gruppe von edlem Fürstensohn und bravem Kellnermädchen stellte. Dazu kam, daß eine so wichtige Bühne wie das Berliner Königliche Schauspielhaus auf allerhöchsten Wunsch nach wie vor den letzten Epigonen des historischen Jambenstücks Unterkunft bot, Leuten, die ohne Wildenbruchs Temperament Wildenbruchs patriotisches Schema nachzeichneten und dabei weder Bedürfnis noch Talent hatten, ihre Jamben auch nur neuromantisch zu übertünchen. Erwog man nun die nicht ganz geringe Wirkung

dieser von den Hoftheatern immer wieder beschworenen Gespenster — dazu den verhängnisvollen Kreislauf, der unsere Moderne auf dem Theater zu den eben überwundenen Gesellschaftsdramen einerseits, zu den Jambendramen andererseits zurückgeführt hatte — und schließlich den letzten Endes entgeistigenden Einfluß der Reinhardtschen Szenenkunst — so schien in der Tat, mindestens vom Theater aus gesehen, die in den achtziger Jahren begonnene Bewegung der dramatischen Kunst in Deutschland bereits nach zwanzig Jahren vollkommen auf einem toten Punkt angelangt und fast alles Erreichte wieder verloren. Aber inmitten dieser abwärts weisenden Entwicklung waren doch schon seit langem, ja fast seit Anbeginn des Naturalismus Kräfte tätig, die eine wirkliche Überwindung der im Grunde antidramatischen naturalistischen Stimmung ermöglichen und Ausblick auf eine wirklich neue dramatische Kunst öffnen sollten.

Einzelgänger und Vorläufer

Wie sehr die Ausprägung der Neuromantik in ihrer deutschen Form die Atmosphäre Wiens voraussetzte, das wird am deutlichsten, wenn man sieht, zu wie völlig anderen Erscheinungen gleichzeitig das Streben, die graue Einförmigkeit, die Alltagsdumpfheit des Naturalismus zu überwinden, bei norddeutschen Menschen führte. Aus der Berliner Bohême entwickelte sich in den neunziger Jahren ein neuer Kreis, dessen weitaus bedeutendste Persönlichkeit Richard **Dehmel** (1863—1920) war. Er hatte das demokratische Grundgefühl des Naturalismus, sein leidenschaftliches Wahrheitsbedürfnis, und in der Ablehnung jeder sentimentalen Verschleierung blieb ihm sogar etwas von Berliner Schnoddrigkeit anhaften. Aber im Zentrum seiner Natur saß eine gewaltige metaphysische Leidenschaft, ein Stolz der selbstbewußten Seele, der bei der passiven Haltung der naturalistischen Generation in keinem Augenblick verweilen konnte:

Aber mächtig macht nur der Glaube
Und niemand lebt, den sein Tiefstes
Nicht noch über die Sonne hinaufweist.
Über die Sterne und weiter.

So ging Dehmels titanischer Wille nicht auf Welterleiden, sondern auf Weltgestalten aus. So sagte er dem Naturalismus ab:

Das **Wesentliche** wird erdrückt durch das Zuständliche... Das Bedürfnis des Menschen nach Deutung der Wirklichkeit, seine Sehnsucht nach „Wahrheit" geht dabei leer aus.... Jedesmal, wenn man eine unwillkürliche, gerade **durch** die seelische Erregbarkeit höchst naturgemäße Geistesoffenbarung dieses Menschen und — mit ihr — des Dramas erwartete: auch dann immer nur ein technisches Gestammel nervöser Interjektionen zu vernehmen, das **zerpflückt** den Eindruck der dramatischen Gestalt.... Indem sich der Künstler des erschöpfenden, vertiefenden, **verdichtenden**

Ausdruckes entschlägt, indem er den seelischen Wert des dichterischen Wortes aus der Hand gibt, wird er dazu gedrängt, die Sprache seiner Geschöpfe selber zu kommentieren, es entsteht das novellistische Zwischenschiebsel, die Polizeisignalementscharakteristik, der Interpunktionsnaturalismus. Der Dichter fängt an, mit den Mitteln des Schauspielers zu arbeiten. Er überläßt es diesem, die Einheit herzustellen, die er selbst nur angedeutet hat.... Ich flehe zu allen Musen aller Völker und Zeiten, daß die Zeit niemals kommen möge, in der ein Dichter die klare praktische Ausgestaltung seines Willens im Ernste anderen überläßt! Das ist schon nicht mehr naturalistische Tragödie: das ist — Tragödie des Naturalismus selber.... Und darum Krieg von nun an diesen Stimmungsstudien „nach der Natur", wenn sie sich als fertige Kunstwerke ausgeben; so nützlich sie auch waren, den Heuchlern und Gauklern das Handwerk zu legen. Wollt denn ihr Dichter im Nützlichen stecken bleiben, selber zu Handwerkern werden? Wozu gab euch die Natur die Kraft, Menschen zu formen, wenn ihr selbst euch die Hände binden wollt mit einer Form der Unkraft!... Die Zukunft ist da, wenn ihr sie bringt! — Auf, laßt uns wieder Menschen machen! heute treibende! ein Bild, das uns gleich sei! uns, den Schaffenden! Propheten der Sonne, was säumt ihr?!

So mächtig bekundete Dehmel den Willen zur schöpferischen Erneuerung durch den naturüberwindenden Geist. Den Weg, den er hier gewiesen hatte, vermochte er als lyrischer Dichter auch selbst zu gehen. Und aus der Abhängigkeit von Schillers, Goethes und Heines Versen kam er, sein Naturgefühl immer reiner und freier entfaltend, zu einer eigenen Melodie von höchster Kraft. Das Landschafts- und das Menschenerlebnis, das Erotische und Soziale webte seine Lyrik in großartigen Klängen zusammen. Aber sein heroisches Menschentum, das die Wirklichkeit nur als würdigen Partner, nicht als Zwingherrn der Seele anerkannte, griff auch früh nach der dramatischen Form. Der „Mitmensch" (gedr. 1895, aufgef. 1909) war nicht der Gesinnung, aber der Form nach dem Naturalismus noch schwer, oft peinlich schwer verhaftet; das nationale Sinngedicht „Michel Michael" (gedr. 1911) war eine schwer lesliche und trotz wunderbarer lyrischer Inseln sehr trockene Allegorie. Das Kinderspiel „Fitzebutze" bewegte sich an der Grenze von Liederspiel und Pantomime, und ganz als Pantomime war dann das riesenhafte Szenarium „Luzifer" (1899) gedacht, eine getanzte Philosophie, der sich niemals eine Bühne erschließen konnte. Erst mit dem Drama „Menschenfreunde" (gedr. und aufgef. 1917) hat Dehmel die Bühne bezwungen. Hier ist der Naturalismus durch eine Art strengen Schwarzweißstils gebändigt und das metaphysische Bedürfnis hinter die Darstellung eines knappen Naturausschnitts zurückgezogen: ob der Millionär Christian Wach die Erbtante, mit deren Geld er ein berühmter Menschenfreund geworden ist, einst umgebracht hat oder nicht, darum geht drei Akte lang der Kampf zwischen ihm und dem Vetter Justus. Und zwischen beiden steht die alte Anne, vor deren tieferer Menschlichkeit dieser rachsüchtige Rechtskampf als nichtig erscheint. Die Symmetrie dieser Akte ist wirksam, aber durchaus rational. Man hat das Gefühl, daß mehr Dehmels Kunstverstand als seine künstlerische Natur hier eine wirksame Szenenform erreicht habe. Der Dichter ist über großen dramatischen Plänen zu einer Saul-Trilogie gestorben und hat nur eine

(wieder kraß allegorische, nur in ganz wenigen Zeilen vom Gefühl schwingende) „kosmopolitische Komödie" „Die Götterfamilie" hinterlassen. Es ist fraglich, ob eine Tat großen Stils in dramatischer Form ihm je vergönnt gewesen wäre. Als Geist voll leidenschaftlichster Dialektik schien er alle Vorbedingungen für das Drama zu besitzen, als Sinnenmensch war er zu dieser Form doch wohl nicht berufen. Die Phantasie als eine die Wirklichkeit umschmelzende Kraft haftete bei ihm am Ausdruck des unmittelbaren eigenen Erlebens — er war Lyriker! Wenn er den Schein, den dramatischen Schein einer objektiv vorhandenen, vom Ich unterschiedenen Welt erzwingen wollte, so ergriff er rohe Wirklichkeitsbestandteile oder kalte Begriffsschemata — statt der von der Phantasie aufgelösten, vom Gefühl rhythmisch verwandelten Wirklichkeiten. — Dieser Irrtum des Lyrikers, der das Drama erzwingen zu können meint, spielt in den letzten deutschen Jahrzehnten noch öfter eine Rolle und ist nicht immer, wie bei Dehmel, durch den leidenschaftlichen sittlichen Ernst einer großen Persönlichkeit geadelt. Für die Geschichte des deutschen Dramas kommt er jedenfalls nicht so sehr durch seine eigenen szenischen Versuche in Betracht als durch die Macht, mit der seine geistige Person die ganze Generation beeinflußte — in einer Tiefe, die heute noch nicht voll ausgemessen ist.

Soviel war aber doch sofort klar, daß sich in Dehmel die Überwindnng des Naturalismus nicht in der neuromantischen Richtung vollzog, die eigentlich nur eine Steigerung des naturalistischen Gefühls mit neuen Mitteln war, sondern daß sich hier wirklich durch einen kühn-selbstbewußten Realismus eine Überwindung der Unfreiheitsgefühle der bisher mächtigen Generation ankündigte. Nur ein Pole in Dehmels Umgebung, Stanislaus Przybyszewski (geb. 1868), schrieb deutsche Theaterstücke an der Grenze von Schlafschem Nervennaturalismus und Maeterlinckscher Mystik, mit großartig satanischen Gesten — Stücke, die man allenfalls der Neuromantik zuzählen kann. Sonst reifte in dieser Berliner Bohême Phantastisches und Tolles genug, aber nichts, was mit der wollüstigen Ohnmacht der Wiener Schule irgend zu tun hätte. Der echteste aller neudeutschen Zigeuner, ein Nachtwandler mit einer Kinderseele, Peter Hille (1854—1904) schrieb auch Dramen. Eine „Erziehungstragödie in fünf Vorgängen" „Des Platonikers Sohn" und ein Merlin-Fragment „Myrddhin und Vivyan — Ein Welt- und Waldspiel" gab man aus seinem Nachlaß heraus. Fast unentwirrbare Haufen bedruckten Papiers, eine ganze Wüste von Gerede, in der wunderbare tönende Oasen lyrischen Tiefsinns auftauchen. Noch toller, aber dabei dramaturgisch interessanter sind die dramatischen Versuche des barocken Humoristen Paul Scheerbart (1863—1915). Der gab im Jahre 1904 eine ganze „revolutionäre Theaterbibliothek" in sechs winzigen Bändchen heraus. Jedes enthielt gleich vier bis fünf Dramen

und war mit erstaunlichen Zeichnungen von Scheerbarts eigener Hand geschmückt: Geschöpfe aus Tierleibern, Pflanzenornamenten und Menschengesichtern toll zusammengesetzt — gar nicht unähnlich den Dingen, die später etwas feiner, aber auch viel anspruchsvoller der Expressionist Paul Klee gemalt hat. In diesen Bänden gibt es nun winzige kleine Theaterstücke, die man wohl als höheren Bierulk abtun kann. Aber so ganz ohne Interesse sind sie doch weder im künstlerischen noch im zeitpsychologischen Sinne. Greifen wir aus der Fülle die Tragödie vom „Kammerdiener Kneetschke", der sich das Leben nimmt, weil er die Schande der edlen Familie Patzig nicht überleben will: sie hat die heilige Tradition, Verlobungsanzeigen nur auf echten Tausendmarkscheinen zu drucken, gebrochen. Oder das Drama „Der Regierungswechsel", wo Kaiser Napoleon von seiner Stehleiter, von der aus er „das 20. Jahrhundert regieren" will, durch den großen Maler Schibolko vertrieben und so die militaristische Epoche durch ein neues Kulturzeitalter abgelöst wird. Der Wert der Dinge steckt immer in dem entschlossenen szenischen Stil: „Rechts eine weiße Wand, links eine weiße Wand, hinten eine weiße Wand. Und mitten auf der Bühne steht eine alte Trittleiter." Oder „eine blaue Bühne" wird lediglich aus drei Wandschirmen aufgebaut. Diesem Dekorationsstil entspricht dann auch einigermaßen die konsequent marionettenhafte Sprache und Pantomime der Figuren in den depeschenartig abgekürzten Szenen. Unmöglich zu verkennen, daß in dieser spielerischen Form schon allerlei von dem steckt, was sich nachher mit großem Pathos als „Expressionismus" etablieren sollte. Und jedenfalls durchaus bemerkenswert ist es, daß eine so herzhafte und so gründlich unfeierliche Verhöhnung des Naturalismus schon so wenige Jahre nach seiner Begründung in Berlin möglich war! Was die beiden großen Lyriker angeht, deren Freundschaft in späteren Jahren, als Dehmel dem Berliner Kreise entwachsen war, überaus kennzeichnend die Schwingung dieses starken Geistes zwischen entferntesten Polen zeigte, so haben sie beide charakteristisch unglückliche Beziehungen zum Drama. Detlev v. Liliencron (1844—1909), der große Realist und durch seinen Naturton der wahrhafte Erneuerer der deutschen Lyrik, dramatisiert in merkwürdig trockenen, unbeschwingten Jamben Geschichte und Sagen — er kommt vom Stoff nicht los. Alfred Mombert (geb. 1872), der kosmische, erdüberfliegende Sänger, veröffentlicht in szenischer Form drei Bücher: „Aeon — der Weltgesuchte", „Aeon und die Frauen", „Aeon vor Syrakus". Er spricht vom „symphonischen Drama", aber „lyrische Symphonie" wäre treffender. Der Umriß auftauchender Gestalten und Situationen wird nie stärker, als ihn etwa auch das lyrische Gedicht haben kann; der Geist hält Zwiesprache mit seiner Phantasie, mit Vögeln und Kometen, mit Dämonen und geheimnis-

vollen Stimmen. Selbst im innerlichsten Sinne des Wortes ist nur schwer etwas wie eine Entwicklung zu erkennen, aber in einzelnen sprachlichen Wetterschlägen entlädt sich Momberts Weltgefühl zuweilen erschütternd. — An dem vergeistigten Stoff des Dramas treffen die beiden großen Lyriker — der reale wie der ideale — gleichweit vorbei.

Es mochte scheinen, als ob die Kräfte, mit denen die Generation des Jahrhundertendes sich der naturalistischen Gebundenheit entzog, überhaupt ausschließlich lyrische waren und zu dramatischer Gestaltung nicht berufen. In jenen „Blättern für die Kunst", die mit der größten programmatischen Energie die Absage gegen den Naturalismus vollzogen, trat Hofmannsthal auf. Das Verhältnis Georges und noch mehr seiner Jünger zum Theater blieb ein durchaus negatives, genau wie das der Frühromantik. Sie gefielen sich zwar in großer Verehrung des antiken Dramas und Shakespeares, trugen aber für alle modernen Bemühungen der dramatischen Kunst, speziell für das erbärmliche neunzehnte Jahrhundert bis einschließlich zu Hauptmann eine Verachtung zur Schau, die doch ein wenig von der Einstellung des Fuchses zu den sauren Trauben hatte und offenbar nicht verhindern konnte, daß Jünger wie Hardt und Vollmöller gleich in den tiefsten Kreis der theaterkonventionellen Hölle stürzten. Andere Versuche, von denen Georgejüngern mit Ehrfurcht zu sprechen gestattet wird, sind vielleicht vornehmer, aber keineswegs lebenshaltiger. Rudolf Pannwitz veröffentlichte 1913 unter dem Beifall der Geweihten „Dionysische Tragödien". Sie waren ohne große Buchstaben und ohne Beistriche geschrieben, wie das Gesetz es befahl, und „Friedrich Nietzsche, dem Schöpfer unseres neuen Lebens" gewidmet, „als einer ganzen Jugend verspätete Antwort und Dankbarkeit für die Tat". Aber diese Prunkschale barg als Kern eine gedanklich sehr dürre Abwandlung antiker Motive, ganz selten einmal von einem lyrischen Anschlag durchtönt. Ein „Philoktetes" zum Beispiel nennt sich „Mysterium" und ist dabei nur eine dünn rationale und nicht einmal klare Variante von des Sophokles großartiger Tragödie. Und das herrliche alte Thema der Iphigenie in Delphi dient einer allegorisierenden Abhandlung über das apollinische und das dionysische Prinzip. Alles Kultur im engsten und ängstlichsten Sinne, nirgends ein Naturlaut.

Von verwandtem kulturverdünnten Geblüt, aber von leidenschaftlicherer Geistigkeit sind die Dramen, die gleichzeitig (1913) aus dem Nachlaß eines merkwürdigen Mannes durch den Philosophen Paul Natorp herausgegeben wurden. Siegfried Lipiner (1856—1911), in Jaroslaw geboren, war offenbar eine jener brennenden Intelligenzen, die zuweilen aus dem östlichen Ghetto den Weg in die europäische Kultur suchen und finden. Mit zwanzig Jahren schrieb er episch-philosophische Dichtungen, die ihm die Bewunderung von

Persönlichkeiten wie Nietzsche, Erwin Rohde, Malwida v. Meysenbug eintrugen, — dann verstummte er. In seinem Nachlaß fand man einen „Adam" (als Vorspiel einer geplanten Christustrilogie) und einen „Hippolytos". Namentlich „Adam" ist als Tragödie der ersten Menschen ein merkwürdiges, selbständiges Werk. Kain wird als der im tiefsten Sinne „gottverlassene", nur gleichsam als Sklave gläubige Mensch dargestellt, dem Abel als der sinnlich Seelige, Adam als der ekstatisch Suchende gegenübersteht. Die geistige Leidenschaft in diesen gereimten Versen führt oft bis an die Schwelle des menschlich tief Ergreifenden. Aber doch eben bloß bis an die Schwelle. Es sind zu allerletzt immer wieder vernunft-, nicht gefühlsgemäße Wortverbindungen — wir werden zum Denken hingerissen, nicht zum Erlebnis. Es ist kaum möglich, daß die Bühne sich mit solchen Schöpfungen, deren Wert doch eben kein dichterischer ist, befassen kann. — In die Nähe solcher Intellektualpoesie dürfte auch ein Werk von Rud. Borchardt (geb. 1877), der dem engeren Georgekreis sehr nahe steht, gehören. Seine „Verkündigung" (geschr. 1904—06, gedr. 20, aufgef. Wien 23), wird als erster Teil oder Vorspiel eines großen dramatischen Gedichts „Die Päpstin Jutta" — man gedenkt unwillkürlich Schernbergs und Arnims — bezeichnet. Sie macht einen artistisch reicheren, geistig kühleren Eindruck als Lipiners Dichtungen. In deutschen Knittelreimen gehalten, oft in einer kaum verständlichen Weise altertümelnd, strebt die Sprache danach, Figuren im Stil alter Altarbilder zu zeichnen. Aber wie auch hier das Schlichte aus einem sehr komplizierten Gehirnprozeß und gar nicht aus innerer Erfahrung schlichten Lebens stammt, dafür genüge ein einziges Beispiel. Der Vater der Jungfrau, als ein Gärtnersmann von schlichter Volksweisheit gedacht, sagt unter vielem anderen:

> Daß jedermanns Geheimnis aus des Andern
> Gelöstem Halbgeheimnis stammt. —

Und nachher versichert er von solchen wahrhaft delphischen Worten: „Mir waren's Bauernworte schlicht." Im übrigen hat die kühne Erfindung des „falschen Boten", der eine neue Immaculata mit luziferischer Schönheit verlocken will und den dann der „echte Bote" — im Kleid eines frischen Jägerburschen — ablöst, manchen geistigen und künstlerischen Reiz. Aber die Flut der gedachten Worte spült doch auch hier alles Fühlbare fort. Man lege neben diese höchst preziöse „Verkündigung" einmal die Szenen über das Thema „Maria", die Inge v. Holtzendorff zwischen anderen, fast dilettantischen Stücken in einem Dramenbande von 1920 veröffentlicht hat. Das sind in einem merkwürdig starken, an Goethes Jugend gemahnenden Prosastil Situationsbilder einer Mädchenseele, ein dichterisches Urgefühl führt da aus allereinfachsten Vorgängen plötzlich viel tiefer ins religiöse Geheimnis als die kostbare Beredt-

samkeit Borchardts. — Rainer Maria Rilke (geb. 1875), der gleichsam alle Kräfte der großen lyrischen Generation zu einer letzten kostbaren Essenz in seinen Gedichten zusammenzog, ist als Dramatiker nur mit ganz wenigen und ganz vorsichtigen Versuchen im Maeterlinckschen Stil hervorgetreten. Und Max Dauthendey (1867—1917), der seine merkwürdige Bahn als besonders dekadenter Ästhet in den „Blättern für die Kunst" begann, um dann zu einem unerschöpflich reichen und schlichten Sänger seiner fränkischen Heimat zu reifen, schleuderte einen großen Haufen Theaterstücke hin, von denen auch einige (namentlich „Die Spielereien einer Kaiserin") den Weg auf die Bühne fanden. Aber das war nun wieder das typische Theater des Lyrikers, der den abgerückten Lebensstoff nicht innerlich überwältigt, sondern roh auf die Szene bringt und diese theatralischen Kraßheiten dann für dramatische Kraft hält. Die Theaterarbeiten dieses sehr liebenswerten Lyrikers sind im vollen Sinne des Wortes „ungeschliffen". — Dehmel oder George, Mombert, Rilke oder Dauthendey: diese Generation hatte wohl die Kraft, dem Druck der Natur zu entfliehen, durch den Drang, der aus der eigenen Seele eine neue, freie Welt gestaltet; aber wo es galt Stirn an Stirn der Wirklichkeit zu trotzen, die Gebilde fest zu ergreifen und nach dem eigenen, inneren Gesetz umzugestalten, da wichen sie aus oder sie erlagen. Sie gaben unverarbeitete Naturbrocken weiter oder geistige Formeln, die die Wirklichkeit nicht gestalteten — sie waren nicht Dramatiker. Auch der Erzähler Emil Strauß (geb. 1866) war es nicht, obwohl seine oft lyrisch breiten und episch langsamen Theaterstücke („Hochzeit", „Don Pedro", „Vaterland") durch Gefühlsstärke und geistigen Ernst jedenfalls menschlich beachtenswert bleiben. Sein Freund und Landsmann Emil Gött (1864—1908), einer der liebenswürdigsten und stärksten Einzelgänger des literarischen Deutschlands jener Periode — er starb, ehe er aus schwerblütigem Wesen eine wirklich eigene Form entwickelt hatte. In seinen hinterlassenen Dramen („Schwarzkünstler", „Edelwild", „Mauserung") ringt seine eigenartig ernste Menschlichkeit noch mit glattem, romanhaftem Epigonentum. — Zu diesen mehr ernsthaft als glücklich bemühten Schwaben kann man noch den Schweizer Bernoulli (geb. 1868) stellen, der sehr viel experimentiert, aber nur einmal ein wirklich geistvolles Bühnenwerk geschaffen hat: „Der Ritt nach Fehrbellin" (1908), das die alte sentimentale Anekdote vom aufopfernden Stallmeister Froben in einem menschlich tiefen und durchaus dramatisch tauglichen Sinne deutet.

Die erste folgenschwere künstlerisch aktive Opposition gegen den dramatischen Naturalismus und seine neuromantische Fortsetzung ging im ersten Jahr-

zehnt des neuen Jahrhunderts von Paul Ernst (geb. 1866) aus. Er ist ein Niederdeutscher aus dem Harz, eine gewaltige und gewalttätige Intelligenz, stark genug, das Künstlertum, das zweifellos auf dem Grunde seiner Natur liegt, durch Überzeugung zu unterdrücken. In der Herrschsucht seines theoretischen Bewußtseins, in seiner agitatorischen Zähigkeit erinnert er an Arno Holz, aber er kommt dem künstlerischen Gefühl umso näher, als sein Geist tiefer und umfassender ist. Dennoch, eine letzte dünne Wand trennt auch ihn fast immer von seinem eigenen künstlerischen Wirken, und sie wird nur in seltenen Augenblicken der einzelnen dramatischen Szene — nie in der Ausdehnung eines ganzen Werkes — von der künstlerisch reinen Gefühlskraft durchbrochen. Paul Ernst begann kennzeichnenderweise seinen Weg im Verein „Durch", ging von der Theologie zur Sozialdemokratie über, haßte mit Tolstojschem Fanatismus die Kunst als unsittlichen Luxus. 1897 war er Holzens Schüler im Naturalismus. Er schrieb zwei Einakter „Lumpenbagasch" und „Im Chambre Separée", die, wie es sich für diesen Mann gehört, überhaupt das äußerste an deutschem Naturalismus darstellen! Bei keinem anderen ist der Dialekt so — bis zur Unverständlichkeit! — echt, der Brodem menschlicher Gemeinheit so dick, das Milieu so trostlos, wie in diesem thüringischen und jenem Berliner Einakter. Drei Jahre später veröffentlicht Paul Ernst wieder einen Band mit zwei Einaktern. In diesen Szenen „Wenn die Blätter fallen" — „Der Tod" wird zwar das Maeterlincksche Trauermotiv voll angeschlagen: „Ja, das Leben ist dunkel und wir wissen nicht, wohin wir gehen." — „Sprich doch nicht, weshalb willst Du sprechen, sie weiß ja, was hinter den Worten steht." — — — Aber diese Stimmung, szenisch beidemal recht bequem auf den Zustand Sterbender gebaut, wird gekreuzt durch erotische Psychologien, Spannungen zu Vieren und zu Dreien; sie machen im zweiten Stück sogar einen ziemlich starken szenischen Effekt, aber sie zerstören mit dem fast naturalistischen Stocken und Stammeln häufig den reinen Stimmungston. Immerhin bleibt es bemerkenswert, daß dieser puritanische Paul Ernst hier sogar d'Annunziosche Anwandlungen (— in üppigen Phantasien von Blut, das auf weiße Nelken tröpfelt!) nachgibt und daß er selbst den tiefsten und gefährlichsten Zug der Neuromantik, die Selbstauflösung, das Mißtrauen in die Echtheit der eigenen Gefühle spiegelt, wie wir es von Schnitzler und Hofmannsthal so sehr gut kennen: — „Deine Erbitterung ist ja gar nicht ehrlich." — „Wie?" — „Du schauspielerst ja!" — „Meinst du wirklich? Gott, wer kennt sich!"

Aber nach all diesen Anpassungen und Versuchen entwickelte Paul Ernst nun erst seine Eigenart. Mit dem Beginn des neuen Jahrhunderts entfremdete er sich der sozialistischen Bewegung, verlor den Glauben an den Wert der

Naturnachahmung und brandmarkte vor allen Dingen den Relativismus, die Ohnmachtsstimmung der neuen Romantik als den Kern alles Übels. In seinen 1906 unter dem Titel „Der Weg zur Form" gesammelten, aber meist früher entstandenen Abhandlungen (denen bald genug Wilhelm v. Scholz mit „Gedanken zum Drama" und S. Lublinski mit zeitkritischen Essays an die Seite traten) entwickelte er die Idee einer neuen Klassik.

Diese „Neuklassik" getaufte Bewegung hatte zum allerwichtigsten Förderer einen Toten. In diese Jahre fällt die erste, wahrscheinlich nicht die letzte Renaissance Friedrich Hebbels. Es ist seltsam, aber notwendig, zu sagen, daß diese Entwicklung zweifellos mit dem deutschen Verlagsrecht zusammenhängt. Dreißig Jahre nach seinem Tode, 1893, war Friedrich Hebbel verlagsrechtlich frei geworden. Jetzt erschienen billige Ausgaben seiner Werke, vor allem in Reclams Universalbibliothek; für Hunderte und Tausende junger Bildungshungriger war er erst jetzt da! Sein Ruf verbreitete sich mit der Kraft eines ganz neuen Autors. Es muß festgehalten werden, daß das vollkommenste aller Hebbelschen Dramen „Gyges und sein Ring" in der Reichshauptstadt sieben Jahre später zur Erstaufführung gelangte als Hauptmanns „Weber"! Es waren Hebbelsche Einflüsse, sicher noch in stärkerem Maße, als man es wußte und zugab, die jetzt die neuklassische Bewegung bestimmten. Der ungeheuere Ernst, die grimmige Gegenwärtigkeit der Hebbelschen Dramen wurden erst jetzt voll empfunden. Die Wertung menschlicher Handlungen war hier plötzlich der selbstherrlichen bürgerlichen Moral entzogen und vor ein anderes höheres Forum verwiesen. Aber nicht mit Lässigkeit und stumpfer Ergebung wurde hier verhandelt; Schuld wurde erkannt — nur keine moralische, sondern eine „Schuld des Seins" (vgl. S. 625). Die tragische Notwendigkeit, mit der immer wieder der Wille des Einzelnen und der des Ganzen zusammenstoßen müssen, sie enthüllt sich als das eigentliche erschütternde Geheimnis des Daseins in jedem Drama. Von diesem Kern der Hebbelschen Lehre und Kunst gingen Ernst sowohl wie Scholz aus, wenn sie jetzt die Lehre von der Tragödie aus der „Kreuzung zweier Notwendigkeiten" — von der gemeinsamen Wurzel des Sittlichen und Ästhetischen — von dem „sich selbst setzenden Konflikt" — vom Höchstwert der Tragödie als der „reinsten Spiegelung des Weltganzen" verkündeten. So verwarf Ernst gerade den unbewußten, den gedrückten, den proletarischen Menschen, den Lieblingssohn des Naturalismus, als Gegenstand des Dramas, „weil die soziale Unfreiheit die gewöhnliche Folge hat, das Bewußtsein der Freiheit zu trüben", denn nur im freien Bewußtsein finde jene höchste Steigerung des Individuums statt, die zum tragischen Zusammenstoß mit dem Ganzen führen kann. Hier wird sofort die Gefahr deutlich, die schon für Hebbel bestand und nun für

seine Nachfolger in gesteigertem Maße Platz greift: bald wird das Bewußtsein nicht eine steigernde, sondern überhaupt die konstituierende Kraft der Gestalten. Der Dichter drückt nicht mehr in einem lebendigen Gleichnis, sondern in logischen Allegorien seine Welterkenntnis aus. Die Figuren entfalten nicht das dem Dichter erschlossene Geschick, sie dozieren es. Und doch ist es Wesen aller Kunst, das Absolute nur durch das sinnlich Mittelbare ahnen zu lassen. Ernst kommt nun nach einem rasend schnellen Durchgang vom Naturalismus zu einem Drama, in dem fast nur noch Absolutes, reine Ideenmächte auf der Szene stehen. Stücke wie „Demetrios", „Eine Nacht in Florenz", „Ritter Lanval", „Der Hulla" sind trotz reizvoller Einzelheiten dramaturgisch nur als Übergangsprodukte zu werten. Aber dann erscheint 1908 „Canossa", und hier ist der Gegensatz zwischen dem Kaiser, dem mit adliger Freiheit geborenen, in aller Sünde unverwüstlichen Mann, und dem Papst, dem riesigen Gottesknecht, der in aller Macht ewig ein Dienender, Unfreier bleibt, eben so großartig wie starr gestaltet. In diesem Stück gibt es bereits nur noch Typen; auch wenn einige noch Namen tragen, so sind sie doch schon „der" Priester, „der" Ritter, „ein" Bauer. Sie sind alle durchsichtig wie Glas und sprechen ihre Seele restlos aus. Dementsprechend schwindet die Realität der Szene, die Bühne ist, wie oft im Mittelalter, ein neutraler Ort, wo ohne Anspruch auf äußere Wahrscheinlichkeit die Gruppen kommen, gehen und (z. B. auch auf zur Flucht nach verlorener Schlacht!) die langen Gespräche abwickeln, die der Darlegung der Idee nötig sind. Hier ist in der Tat mit erstaunlicher Konsequenz die Illusion, die der Naturalismus und in einem mehr lyrischen Sinne doch auch die Neuromantik als höchste Wirkung angestrebt hatte, beseitigt. Und wenn der Zwang der einmal gewählten historischen Zeit doch noch irgendwelche Reste von Lokalfarben stehen läßt, so wird die völlige Entfärbung, der ganz milieulose Hintergrund bereits ein Jahr später in „Brunhild" (aufgef. 1911) erreicht. Hier werden nun mit gellender Einfarbigkeit die Hohen und Edlen (Brunhild und Siegfried) gegen die Niederen und Gemeinen (Gunther und Krimhild) gestellt und zwischen sie Hagen, der zum Diener der Großen geboren ist. Die Katastrophe erfolgt dadurch, daß einer seine vorbestimmte Sphäre überschreitet. Das Bewußtsein aber triumphiert in solchem Maße, daß die gesprochenen Worte aus einem fühlbaren Lebensausdruck immer zu einer bloß nachzudenkenden Lebensdeutung werden. Die Helden wie die Knechte sprechen in Wirklichkeit nur wie Dozenten der Philosophie. Wenn Siegfried äußert: „Denn ich bin gut, und schlechte Dinge tat ich", oder Hagen: „Und nach dem einen Punkte sucht' ich lange, In dem für mich mein Handeln ruhen muß" — — — so ist die Spannung zwischen dem bloß Verstandesmäßigen des Tons und dem gemeinten Gefühlsausdruck so groß, daß die Gefahr un-

freiwilliger Komik gar nicht fern liegt. Sie bleibt freilich noch gebannt, weil der ernste Eifer in der Komposition des Ganzen ehrfurchtheischende und imponierende Kraft hat und weil einzelne Ausbrüche sogar zweifellos immer wieder die Einfühlung eines echten Dichters zeigen. Wenn aber eine lebendig dramatische Wirkung nicht zustande kommt, so muß das wohl an der rigorosen, lebenwürgenden Geistigkeit Paul Ernsts liegen. Er ist eine durch und durch absolute Natur. Und als er den Naturalismus verließ, geschah es nicht, um die geistigen Mächte in den Naturvorgängen fühlbar zu machen, sondern ihm waren die geistigen Kräfte nun absolut geglaubte, dogmatische Tatsachen geworden, die es darzustellen galt. Das Geheimnis der ganzen Entwicklung Paul Ernsts liegt darin, daß er seinen Naturalismus überhaupt nicht entwickelt, sondern nur umgedreht hat. Er ist der Naturalist der Idee geblieben! Und er stellt deshalb die geistigen Mächte in einer im Grunde vorkantischen und uns kaum noch erträglich dogmatischen Weise nicht als Regulative dar, die in lebendigen Menschen wirken und ihren Taten Sinn geben — und zwar unter Umständen äußerlich gleichartigen Taten sehr verschiedenen Sinn! — er nimmt das Böse und Gute absolut und läßt seine Menschen zu moralischen Typen erstarren. Das bedeutet aber: an die Stelle einer nicht mehr erträglichen sittlichen Indifferenz nicht den Fortschritt zu neuer Sittlichkeit, sondern einfach die Reaktion überwundener Moral setzen. Und das ist wohl die geistige Abspiegelung des ästhetischen Grundes, aus dem die Zeit diesem bedeutenden Kopf die Gefolgschaft gänzlich verweigerte. — Wenigstens der zureichende Teil des Grundes — denn die weit über Gebühr große Interesselosigkeit des modernen Theaters stammt ganz einfach aus der Unfähigkeit und Unlust des Publikums und der Bühnenleiter, geistig ernsthaften Problemen, die nicht auf irgendeine Art sinnlich verführerisch gemacht worden sind, auch nur einen Augenblick zu folgen. Selbstverständlich hätten die problematischen Tragödien, deren Paul Ernst nach der „Brunhild" noch eine ganze Reihe veröffentlicht hat, mindestens ebensosehr einen Bühnenversuch verdient wie viele wesentlich schwächere Produkte der Jüngsten, an die lebhafte Theatermühe gewendet wurde. Von Ernst gelangten, und fast stets nur an einem Ort und wenige Male, noch auf die Szene: Ninon de Lenclos (1911), Ariadne auf Naxos (1914), Preußengeist (1915), Manfred und Beatrice (1918). Daß ein Werk von den geistigen Energien „Canossas" auf der deutschen Bühne ganz unerprobt blieb, ist eine Schande. Und unter den Lustspielen, die Ernst natürlich ganz analog im romanischen Typenstil, aber oft mit wirklich tiefem Witz und zuweilen mit einem überraschenden lyrischen Anschlag gestaltet, hätte manches sogar auf einen ganz guten äußeren Bühnenerfolg Aussicht (z. B. „Der heilige Crispin" 1912).

Von denen, die Paul Ernst zunächst folgten, hatte kein einziger seine unbeugsame radikale Geistigkeit — außer Samuel Lublinski (1868—1910), der aber dafür eine rein kritische, ganz musiklose Begabung war und dessen Versuche zu dramatischer Produktion deshalb künstlerisch nicht in Betracht kommen. Wilhelm v. Scholz (geb. 1874), der erheblichste unter Ernsts Anhängern, ist ein weicherer, mehr farbiger, aber auch wesentlich lässigerer Geist als Paul Ernst. Er begann mit Dramen ganz neuromantischen Stils („Der Gast", „Mein Fürst", „Der Besiegte"), die manchen lyrisch starken Zug enthalten, aber doch allzu wenig klare und starke Konstruktion für die Bühne. Er schrieb dann den „Juden von Konstanz" (1905) bereits in einem etwas trockenen Jambenstil — die Tragödie eines Heimatlosen, Heimatsuchenden, etwas unsicher zwischen historische Farbenfülle und geistige Typik gestellt. In einer Tragödie „Meroë" (1906) trat er den Ernstschen Ideen am nächsten, aber hier wirkte der Bau (trotz einzelner dichterisch schöner Momente) ganz wie Hebbel-Epigonik. Und bald begann Scholz, des klassischen Zwanges müde, experimentierend auf allerlei Theaterwirkungen auszugehen. Am geistreichsten in der Märchenkomödie „Vertauschte Seelen" (1910), die mit dem Trieb der Schauspieler, einander nachzuahmen und zu parodieren, aufs ergötzlichste spekuliert. Dann folgte ein Schauspiel „Gefährliche Liebe" (1913) nach dem berühmten Rokokoroman Les Liaisons dangereuses gearbeitet. Ein Stück sehr ausgeklügelter psychologischer Regeldetri in außerordentlich leblosen Jamben, ohne die stilistische Stoßkraft, die eine Sache durchzusetzen vermag. Es war kein Erfolg. Den erzwang Scholz erst 1921 mit einem Stück, das (außerordentlich angenehm für die Theaterdirektoren!) mit drei Personen und einer Zimmerdekoration auskam und „Der Wettlauf mit dem Schatten" hieß. Daß einem Dichter die Gestalt, die er gerade schaffen will, leibhaft erscheint und als Rivale gegenübertritt, das wird hier halb mit psychologischer Erklärung und halb als Wunder, aber ganz als Theatereffekt vorgeführt. Scholz, der als Denker und Lyriker dem tiefen Lebensgefühl der altdeutschen Mystik innerlich nahe war, neigt in letzter Zeit besonders in seinen Theaterstücken dazu, die Erscheinungen des Okkultismus als materielle Darstellung des Weltwunders gelten zu lassen. So verherrlicht der einstige Neuklassiker auch theoretisch jetzt den „Zufall" im Gegensatz zu seiner früher so klar und stark entwickelten Dramaturgie der Notwendigkeit. Nach der außerordentlichen Trockenheit aber zu urteilen, die sprachlich dieser „Wettlauf" aufweist und die den Figuren keinerlei suggestives Leben zukommen läßt, sind von dem Dichter Wilhelm v. Scholz auf dramatischem Gebiet vielleicht noch etliche rüstige Theaterstücke, aber kaum menschlich bedeutsame Schöpfungen zu erwarten.

Was die übrigen Autoren angeht, die man noch allenfalls zur Gefolgschaft der Neuklassik zählen könnte, so steht Leo Greiner (geb. 1876) wohl mit seinem starken geistigen Willen auf dem Boden der Ernstschen Dramaturgie, aber gefühlsmäßig schwingt dieser starke Lyriker doch ganz und gar in den melancholischen Tonfällen der Wiener Neuromantik. Und vielleicht bedingte das die Halbheit, die seinen dramatischen Produkten die volle Energie raubte („Der Liebeskönig" 1905, „Herzog Boccaneras Ende" 1908; dann 1912, nach Beaumont und Fletcher, „Arbaces und Panthea"). Ähnlich stand es mit Otto Falckenberg (geb. 1873), von dem als selbständige Arbeit nur 1906 eine Komödie „Doktor Eisenbart" herauskam — mit schönen Einzelheiten, aber ohne dramatisch klare und feste Linie. Auch der Münchener Georg Fuchs (geb. 1868), der mit dortigen Malern anno 1908 ein Künstlertheater gründete, tastete mit seinen konfusen Theorien unbestimmt neuklassischen Idealen nach. Seine eigenen Produkte sind freilich rein dekorativ, phrasenhaft und leblos. Nur einen ganz unentwegten Jünger hat der Dramatiker Paul Ernst gehabt, den Dramatiker Albert Steffen (geb. 1884), der 1916 zwei Dramen „Der Auszug aus Ägypten" und „Die Manichäer" veröffentlichte. Bei ihm ist aber der Ernstsche Typenstil und der prosaische Intellektualismus der Sprache geradezu zur Karikatur gesteigert. Die Leblosigkeit dieser moralistischen Allegorien ist hoffnungslos.

Als Verkörperung des Willens zu einem neuen Drama von geistiger Haltung bleibt Paul Ernsts Erscheinung von großer Bedeutung für die Geschichte des modernen Dramas. Aber er glaubte neue Klassik schaffen zu können und hatte als Kraftquelle doch nicht das allein schöpferische, religiöse Weltgefühl, weder das griechische noch das goethesche noch ein neues in sich; er besaß nur sehr starke theoretische Überzeugungen — deshalb gerieten ihm die Gestalten zu moralischen Figurinen statt zu lebendigen Geschöpfen. (Denn Moral ist die tote Abstraktion aus einer von unnennbaren sittlichen Kräften durchpulsten Wirklichkeit.) Ernst lehnt Shakespeare ab, weil er das immanente, gelebte, nie formulierte Ethos von dessen Gestalten nicht empfindet. Aber er irrt sich, wenn er der Lebenskraft der griechischen Tragödie näher zu stehen glaubt; die ist — halb lyrisch, aus einer dumpfen religiösen Erschütterung heraus — in ihren großen Entfaltungen der begrifflichen Helle Paul Ernsts noch viel ferner. Es ist der Mangel der fruchtbaren, von Goethe als Lebensluft aller Kunst gepriesenen „Dumpfheit", der Ernsts Dramatik tödlich wird und den ein allzu getreuer Nachfolger wie Steffen ins stärkste Licht stellt.

Immer sind es nicht die todgetreuen Jünger, sondern die ketzerischen Außenseiter einer literarischen Schule, in denen die dichterisch belangvollen Kräfte

stecken. So war es auch mit dem Drama der Neuklassik. Hans Franck (geb. 1879), der wohl in seinen Anfängen starke Anregungen von Paul Ernst empfing, dann aber durchaus eigene Wege ging, bedeutet einen stärkeren Einsatz dichterischer Lebenskraft ins neudeutsche Drama als die ganze Reihe von Ernst bis Steffen. Der Grund ist wohl, daß dieser mecklenburger Handwerkersohn auf Grund einer echten Blutsverwandtschaft, nicht durch überwiegend theoretische Erkenntnis zu Hebbel gelangt ist. Er gleicht ihm wirklich vielfach wie ein Sohn dem Vater, nicht wie ein Lehrling dem Meister. Er hat dieselbe Mischung von schwerer, zäher Sinnlichkeit und brennender Geistigkeit, und ähnlich wie bei Hebbel will sich der frühfertige Umriß der Idee ihm nur langsam mit Lebensblut füllen. Zuweilen klaffen die Teile auch noch unverbunden auseinander, aber eine leidenschaftlich starke Kunsterkenntnis (er ist seit zwei Jahrzehnten einer der klarsten und stärksten Dramaturgen Deutschlands) arbeitet auf dem Weg zu einer neuen Einheit stark voran. In einem ungedruckten Erstlingsdrama „Der Herzog von Reichstadt" steht noch das kahle Gerüst einer Ernstschen Konstruktion, hie und da freilich mit starken Fetzen dichterischen Lebens bekleidet. Eine farbenreichere Komposition über das Lieblingsthema der Neuklassik, den unlösbaren Konflikt der Generationen, das notwendige Gegeneinander von Vater und Sohn ist „Herzog Heinrichs Heimkehr" (1911). Der volle Durchbruch eines eigenen Tons geschah dann in einem Drama „Godiva" (geschr. 1917) und unmittelbar darauf in der Kriegstragödie „Freie Knechte" (1918 aufgef. Berlin und gedr.). Vor allem in diesem letzten Gedicht ist mit typenhafter Größe und doch mit voller Lebenskraft die Gestalt der Mutter, die ihr letztes Kind dem Kriegsgreuel entziehen will, und des Vaters, der die Idee des Opfers ganz in sich aufgenommen hat, gegeneinander gestellt. Der Kontrast, auch äußerlich zu vollster theatralischer Energie entfaltet, wächst ganz groß wie der Konflikt von Natur und Geist auf, in voller Ebenbürtigkeit beider Gewalten und darum wahrhaft tragisch. Der Wirkung dieses erhabenen Trauerspiels steht heute nichts im Wege als die zu enge Verknüpfung unseres Gefühls mit dem eben durchlebten Weltschrecken — mit einem Krieg, dessen vielfache menschliche Bedingtheit zu erkennen uns heute noch zu wichtig ist, als daß wir ihn als Sinnbild einer unausweichlichen, Opfer fordernden Schicksalsgewalt einfach hinnehmen könnten. Als eine Talentprobe allergrößten Stils bleibt dieses Drama aber in Kraft. Man muß sehr schlechte Ohren haben, um in der stockenden, wirbelnden, lang hinflutenden Melodie dieser Jamben bloß klassisches Epigonentum und nicht den sich mählich befreienden Strom einer eigenen Kraft zu hören. Haben die seitherigen Veröffentlichungen Francks („Opfernacht" — „Geschlagen" — „Martha und Maria") manchen Wert, aber noch kein volles Gelingen gebracht, so ist es

doch sicher, daß hier eine Verbindung sinnlicher und geistiger Energien sich vollzieht, die zu bedeutender Teilnahme gerade an den jüngsten, zukünftigsten Bestrebungen deutschen Dramas berufen ist. Hans Franck ist auf einem ganz anderen Wege ungefähr auf den Punkt gelangt, den die Stärksten unter den Jüngeren erreicht haben, indem sie den Expressionismus durchmachten.

Von Männern, die nicht in dogmatischer Gefolgschaft, aber in freier Verwandtschaft den neuklassischen Bestrebungen nahe standen, da sie mit dem festen Glauben an gesetzgebende geistige Mächte die Gebanntheit der naturalistischen, die Aufgelöstheit neuromantischer Stimmungen zu überwinden trachteten, sind überhaupt nicht wenige zukunfthaltige Werke geschaffen worden. Eine Franck verwandte Natur, doch schwächer an Temperament, von minder elementaren Spannungen ist Ernst **Bacmeister** (geb. 1874), der zugleich mit belangvollen dramaturgischen Veröffentlichungen einen Sammelband seiner Dramen unter dem Titel „Innenmächte" herausgegeben hat. Diese vier Schauspiele sind nicht nur Zeugnisse einer sehr ernsthaft kultivierten Menschlichkeit, sie lassen auch oftmals im Sprachlichen die tiefere dichterische Ergriffenheit spüren, die eine ganz persönliche Abwandlung des jambischen Stils erreicht. Nur die explosive Energie scheint zu gering, der aktive dramatische Austrag gegenüber Partien einer klärenden Betrachtung zu weit zurückgedrängt, als daß von diesen respektheischenden Arbeiten die rechte fortreißende Wirkung ausgehen könnte. Ein etwas frischeres Temperament, aber ein Geist von geringerer Übersicht und Klarheit ist Friedrich **Bartels** (geb. 1877), der sich mit seinen Dramen keineswegs immer der bloßen Jambenkonvention entziehen kann. Um so glücklicher haben sich die Kräfte in Walter **Harlan** (geb. 1867) gemischt. Sein Wesen ist leichter, nicht oberflächlicher. Es ist charakteristisch, daß er, im leidenschaftlichen dramaturgischen Interesse Paul Ernst nahe stehend und so gut wie die Neuklassiker willens, die Gesetze der dramatischen Form, in denen sich das Weltwesen spiegelt, zu ergründen, ein Buch schrieb, das er „Schule des Lustspiels" nannte. Denn Heiterkeit, eine Heiterkeit von tief religiöser Art ist der innerste Kern seines Wesens. Der sich im Schaffen ewig entfaltende Gott, der Gott, der da will, „daß etwas zustande kommt", ist der Gott Harlans, und „wer schafft, ist Schöpfers Hand". Jede aus einem reinen „Willen zur Frucht" entspringende Tätigkeit sichert die innere Würde, die harmonische Einfügung des Menschen ins göttliche Weltganze. Dies ist natürlich ein Bekenntnis, das mit aristokratischem Heroenkult fast so wenig wie mit romantischer Weltflucht vereinbar ist. Nicht auf Verachtung des Bürgertums, sondern auf eine Durchdringung jeder bürgerlichen Existenz mit einer religiös rechtfertigenden Schaffenslust kommt es Harlan an. Seine Komödie, deren seelischen Zusammenhang mit der antinaturalistischen

Bewegung man keineswegs verkennen kann, wurzelt im Entzücken an der Schöpferkraft, wie sie sich noch in den drolligsten Verkleinerungen des sozialen Lebens ausprägt, oder im Spott über aussichtslose Versuche, dieser höchsten Verbindlichkeit aller zu entgehen. Doch ist Harlan in seinem Spott nie böse, nicht Satiriker, sondern Humorist. Er liebt seine Geschöpfe. Zuweilen ist's diese Verliebtheit, die ihn die dichterische Bedeutung banaler Philister überschätzen läßt, einige Male aber ist ihm in sehr glücklicher Themasetzung die innerliche Durchdringung seines Stoffs mit seinem Weltgefühl gelungen, und da hat er Werke geschaffen, die niemals eine geräuschvolle Sensation machten, aber aus guten Gründen allmählich eine Wirkung erreichten, so weit und dauerhaft wie nur sehr wenige Theaterstücke der letzten Generation. Das erste Mal geschah es mit dem dionysischen Schwank „Jahrmarkt in Pulsnitz" (gedr. 1904, aufgef. 05). Da wird in der Seele eines sächsischen Kleinstädters, eines in seinem Fach genialen Hutfabrikanten, der sich aus törichter Glücksgier vorzeitig zur Ruhe gesetzt hat, die erlösende Erkenntnis entzündet: „Gott sein ist arbeiten". Und zwar nachdem ihn sein tollgöttlicher Jahrmarktsrausch fast in den Wahnsinn getrieben hat. Wie in jeder wirklich guten Komödie reicht auch hier die Komik hart an den Rand des Tragischen. Und Harlans andere, erfolgreichste Arbeit scheut sogar den letalen Ausgang der Tragödie nicht und überglänzt ihn doch mit der ganzen Helligkeit eines harmonischen Weltgefühls: das „Nürnbergisch Ei" (aufgef. in Templin durch Berliner Gymnasiasten 1913) feiert Peter Henlein, den Erfinder der Taschenuhr, der, mitten in der entscheidenden Arbeit vom Halskrebs bedroht, sich entscheiden muß zwischen einer wahrscheinlich rettenden, aber immerhin lebensgefährlichen Operation und der sicheren Vollendung seines Werkes, das die Zeit, in der noch Rettung möglich wäre, aufzehren wird. Er entscheidet sich für die Vollendung seines Werks und stirbt. Um ihn ist das Nürnberg von 1500 aufgerichtet, mit einer hellen Schaffensfreudigkeit, die aus dem Seefahrer Behaim nicht anders strömt als aus der Köchin, die nicht für einen Griesgram ihre Kunst verschwenden mag. Und so entsteht ein hohes Lied der Arbeit von todüberwindender Heiterkeit. — Aus anderen Arbeiten Harlans ragt noch in beträchtliche Höhe das frohe Mysterium „In Kanaan" (gedr. 1915, aufgef. 17); hier wird das heikle biblische Motiv von Tamar und Juda mit adliger Kraft als Triumph des welterfüllenden Willens zur Frucht gedeutet, und die heidnische Astarte erscheint in diesem sehr glücklich belebten frühesten Palästina als Arm, als Teilwille des alleinen Judengottes. Die Quelle gläubiger Kraft, aus der Harlan wahrhaft lebendige Werke für die Bühne schafft, dürfte noch nicht erschöpft sein.

Von durchaus anderer, dunklerer Grundfärbung ist die Art eines abseitigen

Mannes, der den Menschen der neuklassischen Gruppe doch durch den Willen, den Weltstoff durch den Geist zu bezwingen, verbunden bleibt. Moritz Heimann (geb. 1868) stellt eine merkwürdige und im Widerstreit der Teile höchst fruchtbare Kreuzung von erdgebundener Naturehrfurcht und überlegen schaltender Geistigkeit dar. Thema und Form seiner Stücke zugleich bildet die Kühnheit des Geistes, der die Natur zu überwinden wagt und ihr doch immer verbunden bleibt. Nach einem ziemlich harmlosen, noch stark am Stoff klebenden Schwank „Der Weiberschreck" (1896) und einer rhetorisch lyrischen Dichtung von geringer Gegenständlichkeit „Die Liebesschule" (1905) erschien 1908 die Komödie „Joachim von Brandt", in der sich zum erstenmal Geist und Stoff bei Heimann das Gleichgewicht hielten: eine Art Peer Gynt in Preußen, ein toller Junker, der in dem mechanischen modernen Staatsbetrieb keinen Platz für sich weiß und sich in wilden Abenteuern zugrunde zu richten droht, bis ihm schließlich die Geburt eines Kindes einen Weg zurück in die Gesellschaft weist, dort, wo sie ihren unverlierbaren Sinn noch in voller Klarheit aus der Natur bezieht. In der Renaissance-Tragödie „Der Feind und der Bruder" (gedr. 1911, aufgef. 12) erscheint die Gefahr des allzu frei entfalteten Geistes in tragischer Belichtung: überzarte Seelen, die nichts Fremdes mehr verarbeiten können, erwürgt das Gespenst des Inzests — Geschwisterliebe wird hier, wie gerade ein Jahrhundert zuvor, zum Schicksal, der Bruder zum wahren Feind. 1920 folgte „Armand Carrel", ein Drama aus der Frühzeit des modernen Journalismus: ein adliger Meinungskämpfer fällt im Duell gegen einen skrupellosen Meinungsmacher — und triumphiert noch im Sterben. Schließlich hat 1922 das „Weib des Akiba" in einem mystisch überhauchten Geschichtsdrama aus dem Lande Israel zur Zeit der Aufstände wider Rom noch einmal das Innerste des Dichters offenbart, denn es wird der Weg eines „Wilden vom Feld" zur Gottesweisheit gemalt. In all diesen Dramen pocht der Herzschlag dichterischen Gefühls. Zugleich aber sind sie bis an den Rand beladen mit Prägungen des Heimannschen Geistes. Und den Wegen dieses Geistes zu folgen ist besonders schwer, weil seine Erkenntnis gerade alles Eindeutige verwirft, weil sie weiß, daß nur in der scheinbaren Paradoxie, im Ringen der entgegengesetzten Kräfte das Leben und die göttliche Wahrheit zu finden ist. „Wer sicher ist, und wenn er Gottes sicher wäre, ist ein Verderber", heißt es im „Weib des Akiba". Es ist im Grunde eine tief dramatische, es ist die tragische Erkenntnis Hebbels und Paul Ernsts, die so spricht. Aber sie spricht bei Moritz Heimann nicht nur aus der Ganzheit des aufgestellten Sinnbildes, sie beleuchtet so scharf jeden einzelnen Schritt des Weges, daß Zuschauer und selbst Leser leicht ermüden und die Gefolgschaft dieses feinen und starken, stolzen und frommen Geistes immer klein sein wird.

In der ganzen Lebensfarbe diesem jüdischen Märker äußerst entgegengesetzt, eher primitiv als kompliziert, aber von einer anderen Seite her dem Streben der neuklassischen Schule nach übernaturalistischen Formen doch bedeutsam verbunden ist der Tiroler Karl Schönherr (geb. 1869). Er kommt unzweifelhaft aus dem Naturalismus her. Seine Einakter „Bildschnitzer" (1900) und „Karrnerleut" (1904) und auch das erste größere Drama „Sonnwendtag" (1902) sind ganz wesentlich Milieuschilderungen, stellen das Verhängnis armer Kreaturen dar, die der Druck äußeren Elends nicht zu freien, sittlichen Entscheidungen kommen läßt. In diesen Stücken ist an vielen Einzelzügen eine scharfe, auch von echtem Gefühl geleitete Beobachtungsgabe ebenso unverkennbar wie ein ausgesprochen theatralischer Hang zu starken Wirkungen: eine Vorliebe für unschuldsvoll leidende kleine Kinder, kranke alte Eltern, rauhe Polterer mit heimlichem Zartsinn und allerlei Spannungen äußerlich drohender Katastrophen. Aber aus diesem unbedingten Willen zur Wirkung, der zuweilen schier Sudermännische Formen anzunehmen droht, und einem echten Naturgefühl, das bei Schönherr besonders im Landschaftlichen wurzelt, ergab sich diesem Autor allmählich eine Technik, die auf interessante Weise vom Naturalismus abrückte. Er begann seine Figuren auf bestimmte Motive zu stellen, die rhythmisch wiederholt und symmetrisch bewegt wurden, und so dem ganzen Drama eine formale Wirkung gaben, die durchaus nicht mehr im Stofflichen begrenzt war, die eine Schlacht bleibender Kräfte ahnen ließ. Dieser Schritt ins Sinnbildlich-Typenhafte ist weitaus am glücklichsten in der „Komödie des Lebens" erfolgt, die den Titel „Erde" führt (1908). Wie jener alte Grutz, der unverwüstliche Bauer, dessen entschiedener Wille, nicht abzutreten, das Schicksal so vieler Menschen macht, mit der Wintererde altert und mit dem Frühling zu großer Enttäuschung der Erben wieder ersteht, das ist mit einer grimmigen Energie und mit harten Humoren durch drei Akte rhythmisch bewegt. Das Stück, das Schönherr den ersten ganz großen Erfolg brachte, „Glaube und Heimat" (gedr. 1910, aufgef. 11), scheint mir nicht im gleichen Maße lebendig und dauerhaft — schon weil im Konflikt dieser Menschen, die zwischen ihrer Überzeugung und ihrer Heimat zu wählen haben, Schönherr nur für die Beziehungen zur Scholle wirkliche äußere und innere Anschauungen einzusetzen hat, während das Religiöse im Rhetorischen stecken bleibt und so der Eindruck des Ganzen doch zumeist ein äußerlich theatralischer ist. Der nächste große Erfolg Schönherrs, „Der Weibsteufel" (1915), ist wieder stark von der blendenden technischen Einfachheit, drei Personen und ein Zimmer für das ganze Stück! bedingt. Das Talent, mit einem solch winzigen Material fünf Akte von starker Spannung zu füllen, ist weder alltäglich noch belanglos. Es ist richtig, daß in dieser

Sexualtragödie, wie auch sonst, Schönherrs Motive primitiv und keineswegs zahlreich sind. An den überschwellenden Reichtum Hauptmannscher Menschengestaltung bei ihm zu denken, ist ganz unmöglich; aber er begnügt sich doch keineswegs in Sudermannscher Art, seine paar Einfälle oder Empfindungen mit konventionellem Gut zu erprobten Theaterwirkungen auszufüllen. Die Art, wie er mit seinem Wenigen Haus hält, stellt eine beträchtliche geistige Energie dar. Nach einer „Kindertragödie" (aufgef. 1919) von wieder nur drei Personen hat er neuerdings ein Drama geschaffen, das bedeutende Spannungen und Steigerungen mit zwei Personen erzielt: „Es" (aufgef. Wien 1922). Es ist wohl richtig, was im Hinblick auf Schönherrs im Krieg entstandenes Andreas Hoferstück „Volk in Not" gesagt wurde: Plakatwirkung ist noch keine Freskomalerei. Die übernaturalistische Wucht der Schönherrschen Wirkung beruht vielfach nicht auf einer vergeistigenden Steigerung der Lebenszüge, sondern auf ihrer Verarmung und Vergröberung. Bei alledem hat dieser Mann für die rhythmische Verwendung der im dramatischen Theater gebotenen Mittel einen scharfen Blick, einen sichern Griff, die man nicht unterschätzen darf, wenn es sich darum handelt, die verschiedenen Wege anzudeuten, auf denen sich das Gefühl der letzten Generation in Deutschland dem naturalistischen Bann entzogen hat.

Von tieferer Bedeutung freilich, sowohl für die literarische Entwicklung wie für den lebendigen künstlerischen Besitz ist eine Persönlichkeit geworden, bei der die Überwindung des Naturalismus nicht eine klug erarbeitete Technik, sondern ein höchst spontanes Temperamentsergebnis war. Neben Paul Ernst — und in allem sein vollkommener Gegensatz und einig mit ihm nur in der dramaturgischen Negation! — ist Frank Wedekind (1864—1918) zu stellen als der Vorläufer einer neuen deutschen Dramatik. Wedekind ist nur wenig später als die Führer der naturalistischen Generation geboren, seine Wirkung aber begann erst um die Jahrhundertwende, als die Zeit für neue Eindrücke reif war. Er hat nie etwas mit dem Wesen jener Generation gemeinsam gehabt, denn er war kein Gebundener, weder im sozialen noch im religiösen Sinne. Was ist er nicht alles gewesen? Reklamechef, Impresario, Bänkelsänger, Journalist, Schauspieler — und immer ein leidenschaftlicher Verehrer alles unbürgerlich schweifenden Artistentums, aller Gestalten, die da am Rand der bürgerlichen Gesellschaft schwanken, der Abenteurer und Gaukler. So empfand er den Menschen gewiß nicht wie die Naturalisten oder die Neuromantiker als das tausendfach bestimmte Glied des Ganzen, als den rätselhaften Treffpunkt dunkler Kräfte, er nahm ihn als eine souveräne, selbst Schicksal bildende Gewalt, nicht als eine geistige und sittliche Potenz, sondern als elemen-

tare, sinnliche Naturkraft. Er hatte alles, was Paul Ernst fehlt, und nichts, was dieser besitzt; er war ihm an sinnlicher Energie ungefähr so weit überlegen, wie er an geistiger Einsicht unter ihm stand. Im Bereich der unmittelbaren künstlerischen Wirkung, die immer durch die Sinne geschehen muß, bedeutet das selbstverständlich eine starke Überlegenheit Wedekinds, und darin ruht der berechtigte Teil des großen Erfolges, den er im Gegensatz zu Paul Ernst auf der Bühne gehabt hat. Der andere und wohl größte Teil freilich des Riesenerfolges, den ihm nach dem ersten Zögern der Verblüffung die Theaterdirektoren in Deutschland bereiteten, hängt aufs engste mit der negativen Seite seines großen Talents zusammen, mit dem Mangel aller geistig führenden Kraft, mit der Verherrlichung der reinen Sinnlichkeit, die vom Dramatiker tragisch ernst gemeint, vom Theater aber für pikante Publikumsbelustigung auszunützen war.
Man erzählt, daß Wedekind, der mit seinen Erstlingswerken noch unsicher nach einem eigenen Stil tastete, die entscheidende Anregung von Gerhart Hauptmann bekommen habe, der ihn in Zürich auf das Vorbild Georg Büchners verwies. Das wäre ein außerordentliches Beispiel für Hauptmanns menschlich künstlerischen Instinkt. Denn für den jungen Wedekind war in der Tat die Form kongenial, die er dann ganz offenbar durch stärkste Einfühlung in „Dantons Tod" und „Woyzeck" gefunden hat. Die große Bedeutung von „Frühlings Erwachen" (1891, aufgef. erst 1906 Berlin, Kammerspiele des Deutschen Theaters) in der Geschichte des deutschen Dramas besteht darin, daß hier nach einer mehr als 50jährigen Unterbrechung, vielleicht seit Hebbels „Judith" zum erstenmal wieder das deutsche Drama zu dem großen Mutterboden seiner Kraft zurückkehrt — zu dem Sturm- und Drangstil — zur deutschen Shakespearevariation, aus der bei aller abweichenden Eigenart doch Goethe wie Schiller, Kleist wie Grabbe, Büchner wie Hebbel gewachsen waren. Dieser Stil der im Sturm hinflatternden kleinen Szenen, der epigrammatisch geballten Rede, dies Überfluten dunklen Naturgefühls in der szenischen Stimmung, dies jähe Springen vom Grotesken ins Pathetische und zurück, dieser Wetterschlag der Katastrophen — all das war mit so ursprünglicher Energie seit weit mehr als einem Menschenalter in Deutschland nicht mehr erlebt worden. Hier war nicht das szenische Gemälde einer leidvollen Situation, hier wurde die Bühne von wildwogendem Kampf erfüllt. Und so entstand ein Gedicht, das eine zeitlos erschütternde Kraft behalten wird als Gemälde junger Leiden, als Aufschrei einer Jugend, der eine tyrannische Erziehung alle Wege zu freiem Selbstgefühl vermauert hat und die deshalb vom aufsteigenden Geschlechtstrieb in Verwirrung, Verbrechen, Verzweiflung gejagt wird.

Indessen war es im Wesen Wedekinds bestimmt, daß diese Pubertätstragödie in seinem Werke einen einzigartigen Platz behalten mußte. Nur einmal, nur im Moment des ersten Erwachens, nur bei ganz jungen Menschen ist der Geschlechtstrieb so völlig mit dem ganzen Wesen verschmolzen, daß man ihn nicht darstellen kann, ohne den ganzen seelischen Komplex des Menschen mitzuergreifen, wie es tatsächlich so erschütternd bei den Kindern in „Frühlings Erwachen" geschieht. Da es nun aber Wedekinds höchster Ernst wurde, was er als Bänkelsänger vielemal mit ingrimmiger Kraft verkündet hatte und was zu seinem Gram immer wieder als zynischer Witz aufgenommen ward, nämlich: daß das geschlechtliche Erlebnis im Grunde das einzig Wahre und Wichtige in der Welt und daß der ganze Überbau von Gedanken und Empfindungen, die sich die kultivierte Menschheit geschaffen hat, Schwindel sei! — da das tatsächlich Wedekinds aufrichtigste Meinung war, so konnten die erwachsenen Menschen, die er nun darstellte, niemals wieder den vollen dichterischen Reichtum seiner Kindergestalten erhalten. Denn sie wurden nun allesamt monoman, vom rein sinnlichen Trieb besessen, der, in seiner reinsten Form Geschlechtstrieb, noch allenfalls den Umweg über das Streben nach Geld und Macht nimmt. Die kriegerische Gewalt freilich, die Wedekind in diesen Geschöpfen empfindet, bleibt außerordentlich. Und in rein dynamischer Beziehung übertrifft sein nächstes Werk noch „Frühlings Erwachen" bei weitem und dürfte überhaupt als ein stärkstes Theaterstück der Generation bestehen bleiben. Das ist „Erdgeist" (1895) — vier Akte und jeder Akt eine Schlacht, jedesmal ein anderer Mann, nach wilder vergeblicher Gegenwehr zermalmt vom Angriff des Geschlechts — von dieser Lulu, deren unschuldsvolle Verruchtheit, deren kindlich reine (d. h. absolute und absichtslose) Sexualität kein einziger der vielen hundert Nachahmer wieder annähernd so echt getroffen hat wie Wedekind. Wenn Wedekind, der ganz bewußt gegen Ibsen und den Naturalismus polemisierte, als Tierbändiger, mit der Peitsche knallend, den Prolog hält:

Das wahre Tier, das wilde, schöne Tier,
Das — meine Damen — sehn Sie nur bei mir!

so spricht er die Wahrheit, weil seit Jahrzehnten Geschöpfe von so wild zuspringender, urdramatischer Kampfkraft nicht auf der deutschen Bühne erschienen waren. Er spricht freilich, und mehr als er weiß und will, auch darin die Wahrheit, daß diese Geschöpfe nur Tiere oder doch animale Abstraktionen des Menschlichen sind. Seltsam — der Naturzauber von „Frühlings Erwachen" ist hier verschwunden; von ein paar Szenen abgesehen, die spukhaft im „König Nicolo" und sogar noch in der „Franziska" auftauchen, ist die Landschaft fortan in Frank Wedekinds Werk tot. Diese Geschöpfe im „Erdgeist" sind eben der gesamten Natur nicht mehr organisch verbunden, sie sind

von einer einseitigen Leidenschaft aus ihr herausgerissen, sie stehen als Abstraktionen der reinen Sinnlichkeit in einem beinahe so leeren Raum wie Ernsts Abstraktionen des reinen Geistes — Schattenrisse auf weißer Wand. Vorläufig freilich wirkt bei Wedekind der Affekt, mit dem er seine Figuren aus der Natureinheit (die ja genau ebensoviel Geist wie Körper ist!) herausreißt, noch dramatisch erschütternd. Er jagt seine Schemen zu furchtbaren Gespensterschlachten gegeneinander. Es entsteht schon im „Erdgeist" dieser charakteristisch Wedekindsche Dialog, in dem die Menschen gar nicht mehr miteinander, sondern aneinander vorbei sprechen — in dem jeder von seinem Dämon gejagt, in atemlosen Sprüngen, ohne äußeren Zusammenhang die Worte hinter seinen fixen Ideen herhetzt. Es ist ganz besonders dieser Stil wild hämmernder Besessenheit, mit seinen refrainartigen Wiederholungen, mit dem symmetrischen Frage- und Antwortspiel, der stärkste Nachwirkung gehabt hat: „Wer denn?... Wer denn? Deine Frau ... Eva?? ... Ich nannte sie Mignon ... Ich meinte, sie hieße Nelli? — — So nannte sie Dr. Goll ... Ich nannte sie Eva ... Wie sie eigentlich hieß, weiß ich nicht ... Sie weiß es vielleicht." Die Menschen erhalten hier bereits etwas von dem gespenstisch steifen Stil der Marionette; die dramatische Kraft, die aus ihnen strömt, scheint bereits nicht mehr ihr freier Besitz, sondern Kraft eines Dämons, der sie an festen Fäden lenkt. So spielte Wedekind selber seine Figuren: durchaus kein „Menschendarsteller", sondern ein fanatisch wilder Sprecher mit ruckweis abgehackten Bewegungen. Und so hat später Leopold Jeßner mit vollem Recht und höchster Wirkung den ganzen Wedekind inszeniert: eine Gespensterjagd toll gewordener Marionetten.

Der menschliche Gehalt des Dramas aber war für Wedekind eigentlich mit dem „Erdgeist" schon erschöpft. Nur in der Hochstaplerkomödie „Der Marquis von Keith" (aufgef. 1901) fand er noch eine originelle Variation, als er die Menschen seiner Wahl, die „hopp-hopp" sind, mit den Bürgern, die „etepetete" sind, grimmig kontrastierte. Aber schon die „Büchse der Pandora" (1903) ist großenteils nur mechanisch witzige Wiederholung der Motive aus dem „Erdgeist", dessen Fortsetzung sie sein will, und erst im letzten Akt kommt es noch einmal zu einer echten, grauenvoll düsteren Stimmung. Und in allem Folgenden war die künstlerische Anschauungskraft mehr und mehr von einer theoretischen Leidenschaft überwuchert, dieser merkwürdigen Leidenschaft, die (in sich grotesk!) mit wildester geistiger Energie die Ungültigkeit des Geistes, die alleinige Wahrheit des Körpers verkündet und die verzweifelt, weil man diese Heilsbotschaft für einen Scherz hält. Das wird immer propagandistischer, trockener und zugleich konfuser in „Hidalla" (1904), im „König Nicolo" (1907, eigentlich „So ist das Leben"), in einem „Simson" (1914), in den drei gequält-quälenden Einaktern „Schloß Wetterstein" variiert. Überall noch

Inseln einer aufzuckenden, wild sinnlichen Lyrik oder einer gespenstischen bösen Groteske. Aber dazwischen lange, öde, wirre Strecken einer lehrhaft papierenen Prosa. Schließlich treibt verhängnisvoller Ehrgeiz Wedekind gar an, ein „Mysterium" zu verfassen, das, vollkommen unentschlossen ob Parodie oder Nachahmung, Schritt um Schritt dem Goetheschen „Faust" folgt und angeblich das Schicksal eines weiblichen Faust darstellt. Von der geistigen Wirrnis dieser „Franziska" (1911) mag es einen Begriff geben, daß der Dichter den zweiten Akt mit einer Anmerkung einleitet, indem er ersucht, „das Stoffliche nicht allzu ernst zu nehmen, um so ernster aber auf die logischen Zusammenhänge zu achten". Wohl die erstaunlichste Forderung, die man aus dem Munde eines Künstlers hören kann! — Die „logischen Zusammenhänge" aber bestehen dann darin, daß das Wesen der Ehe in seiner Problematik kritisiert werden soll, an der Hand eines Falls, in dem der „Ehemann" — eine verkleidete Frau ist!! Und dieses Gedicht, in dem Verse wie die folgenden durchaus keine Ausnahme bilden:

Ich wußte bis heute gar nicht, daß man
Sich gegen Konventionalstrafe versichern kann.

Oder:

Das Weib kann nun einmal über die Grenzen
Der Naturbestimmung sein Glück nicht ergänzen.

— dieses Gedicht ist vor dem Weltkrieg mit feierlichem Ernst neben den Goetheschen Faust gestellt worden.

Es war der Nihilismus, der Wedekind allen geistigen Werten gegenüber beseelte, weit mehr als seine positive sinnliche Kraft, was ihm in einem Zusammenbruchszeitalter diesen wahrhaft gefährlichen Erfolg verschaffte. Er ist in seinem ganzen Wesen — nur aus der Tonart eines idealistischen Zeitalters in die eines materialistischen übertragen! — ein echter Erbe jenes Grabbe, der wahrlich nicht zufällig ein Jahrzehnt später in Deutschland plötzlich zu einem Bühnenleben erwachte, das ihm hundert Jahre lang versagt gewesen war. Die überaus theoretische Leidenschaft für die reine Sinnlichkeit macht Wedekind sicher zu einem höchst merkwürdigen Typ der Menschengeschichte. Seiner eigentlichen künstlerischen Leistung hat sie frühe und scharfe Grenzen gezogen. Außer „Frühlings Erwachen" und „Erdgeist" wird von seinen Stücken wohl nicht viel auf der Bühne lebendig bleiben. Aber für die Entwicklung des deutschen Dramas beschränkt sich seine Bedeutung auf diese Leistung nicht. Die Anregung, die er dadurch gegeben hat, daß er zum erstenmal wieder im epigrammatisch geschärften Gegeneinander das Kampfspiel menschlicher Kräfte auf die Bühne brachte, war von größter kunstgeschichtlicher Wirkung.

Bevor man sich aber der jüngeren Generation zuwenden darf, die unmittelbar bereits unter Wedekinds Einfluß steht, sind noch ein paar ältere Autoren zu erwähnen, die, ohne Wedekind unmittelbar verbunden zu sein und ohne ihm im seelischen Typus durchaus zu gleichen, doch in seine Nähe gehören, weil sie in ihrem Bemühen um neuen dramatischen Ausdruck ähnlich wie er auf den sinnlich starken Menschen des Sturm- und Drangstils, nicht wie Paul Ernst auf den einfarbigen Typus der Klassik zurückgriffen. — Da ist zunächst der Rheinländer Herbert Eulenberg (geb. 1876) zu erwähnen, der eine weichere und schwächere, farbigere und lässigere Variation des Falles Wedekind bietet. Auch er schwärmt für den „wilden Mann", für den starken, vollblütig sinnlichen Empörer und stürzt sich in einen wildpolternden, ungefüg um sich hauenden Sturm- und Drangstil. Er bringt es in dem schier endlosen Zug seiner dramatischen Versuche häufig zu einem starken ersten Akt und nie zu einem klaren und großen dramatischen Austrag, weil ihm völlig die Kraft fehlt, das Gegenspiel seines wilden Einsiedlers lebendig zu machen, einen wirklichen dramatischen Kampf herzustellen. Immer gibt es in den letzten Akten nur lyrisch endlose Monologe des edlen Empörers, mag er Blaubart, Simson, Graf Walewski oder „Ulrich, Fürst von Waldeck" heißen. Diese Helden rennen alle mit dem Kopf gegen eine Mauer, weil der Dichter nicht Geduld, nicht Gerechtigkeit, nicht Einsicht genug besitzt, um auch in ihren Gegnern das menschlich Notwendige zu spüren und darzustellen. Es sind alles teuflische Hallunken oder idiotische Fratzen. Eulenberg hat freilich nicht Wedekinds gradlinigen Fanatismus, der alles für Schwindel hält, was nicht die reine Entfaltung des Bluts, die unmittelbare Sinnlichkeit ist. Mit gefühlvoller Unklarheit glaubt er, daß seine wilden Kraftmenschen zugleich die eigentlichen Kulturträger sind, die, wie sein Ulrich etwa, Mozart lieben und für Sonnenuntergänge schwärmen. In diesen Dingen gleicht Eulenberg durchaus den jungen Dichtern der Empfindsamkeitsperiode. Aber da die Kulturwelt ohne den entsagungsvollen Willen zu geistiger Organisation sich dem Menschen durchaus nicht ergibt, so wird aus Eulenbergs empörerischer Kraft sehr schnell sentimentalische und ironische Resignation, das heißt, er macht persönlich in viel kürzerer Zeit den Weg durch, den der deutsche „Sturm und Drang" (ohne den einzigen Goethe freilich und ganz an ihm vorbei) zurückgelegt hat, als er sich zur Romantik wandelte. Die Romantik, und zwar durchaus die literarisch geprägte: Brentano, E. Th. A. Hoffmann, Jean Paul, Tieck, wird denn auch bald statt Klinger, Lenz und Grabbe Eulenbergs allmächtiges Vorbild. Die ätherischen, weltabwesenden Frauen, die gespenstischen Wucherer, die gottseligen Vagabunden, die unheimlichen Kräutermischer und Apotheker — das ist das Personal, mit dem er fortan die Bühne bevölkert. Reicher als in der

preisgekrönten, durch das konventionelle Enoch Arden-Motiv äußerlich etwas straffer gespannten „Belinde“ (1912) kommen diese Motive in der melancholischen Komödie „Alles um Geld“ zur Wirkung, um dann noch in vielen, vielen Theaterstücken immer mechanischer und immer literarischer variiert zu werden. Wohl gibt es in der romantischen Nachempfindung hie und da noch Szenen von lyrischem Reiz, aber im dramatischen Ganzen ist diese ewige romantische Klage wider Welt und Wirklichkeit lediglich ermüdend; sie wirkt kraftlos, da man ständig das Gefühl hat, daß diese der edlen Seele feindliche Welt gar nicht wirklich angeschaut und erlitten, sondern mit romantischer Bequemlichkeit verträumt und verschmäht worden ist.

Eulenberg in der ursprünglichen Anlage einigermaßen verwandt, aber durch eine hellere, der geistigen Einsicht minder unzugängliche Mischung der Wesenskräfte zu einer anderen und freieren Entwicklung berufen, war ein anderer gleichaltriger Rheinländer Wilhelm **Schmidtbonn**. Sein Ton war von vornherein weniger üppig und stark als Eulenbergs. Seine in ihrer Art nicht weniger ausgeprägte Sinnlichkeit trat weniger fordernd und stürmisch als zärtlich und sehnend auf. Und schon in seinem ersten Stück „Mutter Landstraße“ (1901), das den verlorenen Sohn, den vagabundierenden, mit Weib und Kind ins Vaterhaus und, von hier verstoßen, auf die Landstraße zurückführt, — schon dort gehörte gewiß die erste Liebe des Dichters dem heimatlos Schweifenden, dessen Dämon in einem Spielmann und seinem Lied wunderschön gestaltet ist; aber schon dort war auch der Vater, der feste Bürger, der seine Welt mit hartem Stolz verteidigt, durchaus gefühlt. In der sinnlichen Gefülltheit der Sprache ging Schmidtbonn wie Eulenberg auf den deutschen Sturm- und Drangstil zurück. Aber seine Sehnsucht war nicht auf Masse, Gärung und Aufruhr, sondern auf Vereinfachung, Klarheit, innerer Heiligkeit gerichtet. Die sehr schlichten Bilder vom Stein, vom Boden, vom Baum, vom Stock, vom Schuh sind hier bevorzugt, geben seiner Sprache eine Farbe, deren Romantik eher an die deutschen Nazarener als an E. Th. A. Hoffmann erinnert. (Ganz in ihrem etwas dünnen Stil hat Schmidtbonn die Fabel seines Erstlingswerks denn auch als ein Legendenspiel „Der verlorene Sohn“ 1912 wiederholt und 1919 eine altfranzösische „Passion“ neugestaltet.) Wohl folgen auf „Mutter Landstraße“ noch Werke, in denen die Empörung des übervollen Herzens gegen den Stumpfsinn der Welt die Hauptrolle spielt und ähnlich wie bei Eulenberg auf großartigen lyrischen Anlauf ein ziemlich konventioneller, äußerlicher Schluß folgt: „Der Graf von Gleichen“ (1908) — „Der Zorn des Achilles“ (1909). Aber Kräfte des Ausgleichs sind von vornherein am Werk. In der von seltsamem Märchenhauch überflogenen realistischen Tragikomödie „Hilfe! ein Kind ist vom Himmel gefallen“ (1910, später

nicht zum Vorteil in „Maria“ umgearbeitet) nimmt ein junger, leidenschaftlicher Bandit beim Einbruch in ein Bürgerhaus statt des Geldes die Tochter dieses Hauses und will, da aus der Begierde wirkliche Liebe wächst, an ihrer Hand in die Welt der sozialen Ordnung und Arbeit zurück. Als er für diesen Zweck von dem reichen Bürger außer der Tochter auch Geld verlangte, lachten die romantischen Spießbürger im Parkett. Aber daß Schmidtbonn seinen Abenteurer erklären läßt: „Ich weiß, es hörte sich großartiger an, ein anderer würde sagen: kein Geld, diese ist mir genug. Ich will mich nicht anders machen, als ich bin. Diese und das Geld. Anders will ich nicht. Anders kann ich nicht“ — gerade diese Erkenntnis und Anerkenntnis der sozialen Wirklichkeit zeigt seine Überlegenheit über Eulenberg und ist die Vorbedingung seiner weiteren glücklichen Entwicklung. Nach einigen minderwichtigen Arbeiten und einem liebenswürdigen, recht ernsthaften Lustspiel „Die Schauspieler“ (aufgef. 1921) dichtete Schmidtbonn ein Drama „Der Geschlagene“ (aufgef. 1920). Hier hat er im Schicksal eines abgestürzten, erblindeten Fliegers ein wunderbar inniges Denkmal der deutschen Nationalkatastrophe aufgerichtet, die zum Segen werden könne, wenn sie die Menschen von außen nach innen führe. Die Einfachheit des Stücks wird nur durch ein paar nicht zur innersten Sache gehörige psychologisch-erotische Umwege beeinträchtigt, aber zum Schluß vermag die Frau in ihrer alles überwindenden Liebe dem aus seinem Gottgleichheitswahn gestürzten Manne Worte von schlichter Kraft und Größe zu sagen: „Sollte Gott Maschinen nötig haben, um zu fliegen? Ich glaube eher, daß Gott blind ist wie du.“ Und darauf folgte als reifstes Werk „Die Fahrt nach Orplid“ (1922), ein Drama unter Auswanderern. Die menschenfeindlich verzweifelnde Stimmung der deutschen Intellektuellen in den furchtbaren Jahren nach dem Zusammenbruch ist hier in alleredelster Weise gestaltet und überwunden. Der Schwärmer Orfal, der sich mit Frau und Tochter von der Menschheit losreißen und in der Öde ein neues Paradies gründen will, er stirbt noch vor der Landung des Schiffs, einsam. Aber die Tochter wird das Leben mit einem jungen Menschen neu beginnen, mit einem Menschen, der selber in der alten Welt gesündigt hat, der aber durch geduldige Arbeit sühnen und neu aufbauen will:

Letzte Offenheit. Ihr neues Geschlecht: schlimmer als Traum eines Schwärmers. Hochmut eines Kranken. Fahnenflucht eines Feiglings. Ob Europa, ob Amerika: mit dem Leben, wie es gegeben ist, fertig werden — das ist die Aufgabe. Verzeihen Sie einem jungen Menschen, daß er Sie lehren muß. — — —

Die Entwicklung, die von der Schwärmerei der „Mutter Landstraße“ zu diesem hartklaren Gedicht mit seinen typenhaft umrissenen und doch lyrisch durchwärmten Gestalten geführt hat, ist menschlich nicht weniger bedeutend als künstlerisch. Schmidtbonn ist einer der ganz wenigen älteren Künstler, die

von der expressionistischen Bewegung weder abgestoßen noch umgeworfen, sondern befruchtet worden sind. Er hat von ihrem hart hämmernden Takt zugunsten dramatischer Energie etwas gewonnen, ohne deswegen die zart hellen Farben seiner persönlichen Sinnlichkeit und Geistigkeit zu opfern.

Engerer Spielraum war den übrigen Talenten beschieden, die im Anfang des neuen Jahrhunderts, ungefähr gleichzeitig mit Eulenberg und Schmidtbonn, in Anknüpfung an den Sturm- und Drangstil neues Drama zu schaffen suchten. Franz Dülberg (geb. 1873), der in seinen wirren und formlos zerlaufenden Erstlingswerken „König Schrei" (1905) und „Korallenkettlin" (1906) doch durch ein paar Wendungen von großem balladischen Reiz bestrickte, erwies sich thematisch allzu sehr auf grobe und dabei sentimentale Sinnlichkeit beschränkt, als daß eine bedeutende künstlerisch-formale Entwicklung hätte zustande kommen können. — Otto Hinnerk (geb. 1870), der mit seinem herzhaft knurrigen Erstling „Närrische Welt" (1899) in gute Shakespearesche Tradition zu greifen schien und in seiner Träumerkomödie „Graf Ehrenfried" (1903, vgl. S. 258) zum mindesten einen der schönsten ersten Akte geschrieben hat, den die deutsche Lustspielbühne besitzt, brachte doch weder hier noch in seinen zahlreichen späteren Versuchen die geistige Kraft und Klarheit auf, die nötig sind, um ein dramatisches Werk zu entschiedener Wirkung zu führen. — Hans Kyser (geb. 1882), der etwas später hervortrat und Einflüsse von Hauptmann und Schnitzler mit solchen von Wedekind und Urvater Shakespeare vermengte, erwies sich bald als ein wesentlich eklektisches Talent; seine Dramen („Medusa", „Titus und die Jüdin", „Die Erziehung zur Liebe", „Charlotte Stieglitz") erscheinen mit ihren blendenden Einzelheiten und vielen blaß konventionellen Übergängen doch mehr als Produkte eines ehrgeizigen literarischen Temperaments, denn als Werke einer dichterisch reinen Leidenschaft. Man hat das Gefühl, daß die Formen hier vor dem Erlebnis ergriffen sind, — darum bleiben sie an so vielen Stellen hohl und zerbrechen. Kyser ist auch früh wieder verstummt. Und eine Frau, Johanna Rademacher (geb. 1881), die 1911 durch die dramatisch kraftvolle Sachlichkeit der Sprache in ihrem Erstling „Johanna von Neapel" überraschte, ist mit ihren späteren Produkten doch wieder bei der kultivierteren Jambentradition angelangt.

Noch muß von zwei Autoren der älteren Generation, die auf die kurz vor dem Weltkrieg einsetzende Bewegung der Jüngsten von Einfluß wurden, die Rede sein. Zufällig erhält beider Bild durch je einen im vollsten Lichte der literarischen Öffentlichkeit stehenden Bruder verschärfte Kontur. Heinrich Mann (geb. 1871) ist ein Schriftsteller großen Formats, aber ein höchst problema-

tischer Dichter. Im Gegensatz zu Bruder Thomas (geb. 1875), dessen innerste Kraft die zärtliche Geduld ist, mit der er aus etwas schmal und dünn zugeteiltem Lebensstoff die dichteste und bedeutsamste Form zu entwickeln strebt, ist an Heinrich alles flackernde Ungeduld, großzügige Polemik und Agitation — Freskomalerei um jeden Preis — häufig mit außerordentlich verdünnten und bröckligen Farben. Dieser Temperamentsunterschied hat sich gegen Kriegsende bekanntlich mit der weltanschaulichen Wendung auf internationale Gerechtigkeit einerseits, nationales Selbstgefühl andrerseits zu einem Bruderzwist von repräsentativer Bedeutung entwickelt. Künstlerisch äußert sich jener Gegensatz so, daß sich Thomas Mann vorsichtig in seiner Form hielt; seine psychologisch bedeutende Geschichtsphantasie „Fiorenza" (1905) war trotz ihrer szenischen Form schwerlich dramatisch ganz ernst gemeint und ist nur halb zufällig einmal auf die Bühne geraten. Er hat sie später unter seine Novellen aufgenommen! Heinrich Mann dagegen, Romancier und Essayist, wurde von seiner wirkungslüsternen Ungeduld energisch auf die Bühne getrieben, und hier war er technisch, ganz wie in seinen früheren Romanen, durchaus ein Schüler der Franzosen. Geistreich gestellte Themen, z. B. in der „Schauspielerin" (1911), bleiben wirkungslos in der papierenen Steifheit des Dialogs und den mit französischer Handwerkskälte gesetzten Theatereffekten. Nur zuweilen, namentlich in manchen Einaktern („Variété" 1911), gewinnt Heinrich Manns Stil etwas von der sprunghaften Schärfe, die an Wedekind erinnert und die den Jüngsten so unschätzbar wurde. Einen wirklichen Bühnenerfolg hat Heinrich Mann nur einmal gehabt, durch sein Drama „Madame Legros" (1914). In diesem Motiv aus der Vorgeschichte der französischen Revolution hat die Empörung über die moralische Korruption einer allgewaltigen Herrscherkaste zuweilen wirklich starken szenischen Ausdruck gefunden, aber die Wucht des Ganzen leidet an psychologischer Übermotivierung im einzelnen, und die Sprache ist in einer oft unerträglichen Weise französiert. Von den späteren Bühnenarbeiten Heinrich Manns hat keine, auch nicht das Napoleondrama „Der Weg zur Macht" (1921), auch nicht die in den Einzelheiten sehr witzige Schieberkomödie „Das gastliche Haus" (1923) sich recht auf der Bühne durchsetzen können. Wohl weil der Witz allzu kalt, das Temperament allzu gewollt, die Grenzen zwischen Karikatur und Menschendarstellung allzu unsicher sind.

Heinrich Manns Einsatz in die neue Entwicklung, der übrigens aus seinen Novellen viel reiner und stärker als aus seinen dramatischen Versuchen floß, war das außerordentlich heftige, die Wirklichkeit verdichtende, von bürgerfeindlichem Ingrimm geschärfte Tempo. Auf nahezu entgegengesetztem Wege schien der jüngeren Generation einen Augenblick lang Carl **Hauptmann**

(1858—1921) wichtig. Dieser ältere Bruder Gerharts wird einen außerordentlich interessanten Gegenstand für jene Untersuchungen bilden, die das Geheimnis menschlicher Individualität durch Vergleichung namhafter Brüderpaare werden ergründen wollen. Denn Carl Hauptmann hat nicht nur in vieler Beziehung ganz denselben seelischen Untergrund wie sein Bruder — es sind ersichtlich die gleichen Landschafts- und Menscheneindrücke, über die er als Stoff verfügt. Und doch wird ähnlich wie bei den Brüdern Mann hier aus dem Gleichen tief Verschiedenes; nur aber kann man im Falle Hauptmann kaum noch von einem Artunterschied sprechen. Es ist ein Rangunterschied. Es ist der selten so groß und deutlich gezeigte Unterschied zwischen dem Künstler und dem Dilettanten. Der Dilettant ist nicht etwa ein Mann von schwächerem Gefühl als der Künstler. Eher im Gegenteil. Was dem Dilettanten fehlt, ist gerade die geistige Übermacht über das eigene Gefühl, die Kraft, dieses Gefühl so zu beherrschen, daß es sich zu wirksamer Form verdichtet. Bei Carl Hauptmann bleiben alle Konturen unklar, alle Tonarten im Fluß, alle Stilarten im Übergang. Auch Gerhart Hauptmann weiß die Realität seiner schlesischen Welt, wo es sein Gefühl gebietet, ins Märchenhaft-Phantastische zu steigern. Aber er weiß als Künstler, daß die Zeichnung nirgends fester, die Führung nirgends sicherer sein muß als dort, wo der Zuhörer die Stützen des eigenen Wirklichkeitssinns verliert. Carl Hauptmann aber stellt das Verschwimmende verschwommen dar, und das Resultat ist Verwirrung. Man vergleiche einmal, mit wie planvoller Kraft im „Hannele" die Wirklichkeit aufgelöst, Schritt für Schritt die „Himmelfahrt" herbeigeführt wird, so daß wir die Überwirklichkeit wie eine Natur erleben, während in Carl Hauptmanns „Armseligen Besenbindern" (1913) bei ganz ähnlicher Themasetzung Traum und Wirklichkeit immerfort so durcheinander taumeln, daß man den Boden unter den Füßen verliert und vor angestrengtem Bemühen, die seelische Gegend zu rekognoszieren, überhaupt nicht zum Genuß kommt. Ein ander Mal gleitet Carl, wenn er zum Beispiel in der „Austreibung" (1905) das Thema des „Fuhrmanns Henschel" wiederholt, aus Schwäche in ganz konventionelle Theaterwendungen ab; oder er zerbricht wie in der „Langen Jule" (1912) mit einer durch nichts vorbereiteten, phantastischen Wendung den Stil. Wenn sich ein Armenhaus zu einem Seelenraum geweitet hat, dann mögen Geister in ihm auftreten; ein Gespenst in einer beliebigen Bauernstube bleibt ein Theatereffekt. Die flackrige Stilart Carl Hauptmanns hat vielleicht nur einmal eine künstlerisch reine Wirkung ermöglicht — in dem „Tedeum" „Krieg" (1914), das unmittelbar vor dem Ausbruch der Weltkatastrophe die Schrecken solcher Verwüstung ausmalte und das im Taumeltanz halb allegorischer Gestalten wirklich einen visionären

Charakter gewinnt. Was den Jüngeren an diesen höchst schwankenden Hauptmannschen Gestaltungen verlockend schien und was hie und da einzelne Gruppen dazu brachte, Carl Hauptmann gar als das eigentliche und wahre Genie gegen den Bruder auszuspielen, das war die offenkundige Lockerung der Form, das war das anarchische Element in seiner Kunst, das Übergangszeiten immer als höhere Freiheit zu begrüßen geneigt sind, selbst wenn es wie hier nur ein Phänomen der Schwäche, der inneren Unfestigkeit, des Dilettantismus ist. Auch daß (ganz gewiß als Zeichen dichterischer Schwäche) bei Carl Hauptmann das Wort sich immer mehr in Stammeln löst und schließlich ganz hinter der üppig ausgebauten Bewegungsphantasie zurücktritt — der erst nach seinem Tode gespielte „Abtrünnige Zar" (geschr. 1914, aufgef. 21) ist beinahe mehr ein Pantomimentext als ein Drama! — auch das mochte kurzsichtigen Augen der Anfang einer neuen Kunst scheinen, während es nur Auflösung einer alten war. Ein wirklicher Einfluß ist bei aller zeitweiligen Verehrung Carl Hauptmanns von seinen schwachen, schwankenden Formen nirgends ausgegangen. Wedekind bleibt von dieser Generation der einzige, von dem ganz unmittelbare Wirkungen in dem Geschlecht zu spüren sind, das nun, ein Vierteljahrhundert nach der naturalistischen Empörung, sich abermals zu einer revolutionären Masse zusammenballte.

Expressionismus

Im Jahre 1912 gelangte zum erstenmal ein Preis der „Kleiststiftung" zur Verteilung. Sie war von einem kleinen Kreise von Kunstfreunden ins Leben gerufen worden, zur Förderung der jungen Dichtung, in erster Linie des Dramas. Man hoffte, die Schwächen der Schillerpreisorganisation (vgl. S. 648), bei deren Kommissionsentscheidungen in der Regel die wirklich starken und neuen Begabungen ausfielen und man sich durch Kompromisse auf irgendein mittleres Talent einigte, zu vermeiden, indem man in jedem Jahr einen Vertrauensmann wählte, der völlig souverän den Preis zu verteilen hatte. Das Verfahren hat sich einigermaßen bewährt; die Preisträger der Kleiststiftung zeigen doch, so sehr man über einzelne Entscheidungen streiten kann, ziemlich deutlich die Entwicklung an, die die dramatische Dichtung in dem letzten Jahrzehnt genommen hat. Und daß nicht in jedem Jahr ein Dramatiker gekrönt werden konnte, sondern dreimal ausgesprochene Lyriker und Erzähler herangezogen werden mußten, ist auch charakteristisch und kennzeichnet die Schwäche des in diesem Zeitraum tatsächlich vorhandenen Talents zur Erneuerung des Dramas. — Der erste Vertrauensmann war wohl der beste, der damals in ganz Deutschland zu finden war. Der Mann mit dem leidenschaftlichsten Kultur-

gewissen, dem geschärftesten Kunstgefühl: Richard Dehmel verteilte den Preis an zwei junge Dichter: Hermann Burte und Reinhard Sorge.
Burte (geb. 1879) war damals erst durch einen Roman „Wiltfeber, der ewige Deutsche" bekannt geworden, ein im Bösen und Guten besonders deutsches Gedicht. Er ist später auch mit Dramen hervorgetreten: da sind außer Einaktern ein „Herzog Utz" (1913), ein „Katte" (1914), ein „Simson" (1917). Alle bühnenmöglich, von einem großen persönlichen Ernst erfüllt und von Spuren echt dichterischer Kraft durchzogen. Aber alle im Gedanklichen verfangen und künstlerisch ohne die letzte Freiheit von Einflüssen der klassischen Jambentradition. — Erscheint Burte im ganzen mehr als beachtenswerter Nachzügler einer großen Überlieferung, so ist Sorge (1892—1914) der typische Vorläufer einer kommenden Epoche, bedeutsamer als durch die eigene Leistung durch den Willen einer neuen Generation, die sich in ihr ankündigt. Sein (allein wesentliches) Erstlingswerk „Der Bettler" (1912, aufgef. 17 Berlin, Deutsches Theater) ist sicher eines der merkwürdigsten Produkte, die je für die deutsche Bühne geschrieben worden sind. Es ist im Grundmotiv und in vielen plattprosaischen Dialogstellen kindlichste Dilettantenarbeit. (Der Dichter selbst, der ein Stück geschrieben hat und es nicht anbringen kann, ist Thema!) Aber diese Banalitäten werden dauernd unterbrochen von Zügen außerordentlicher Genialität. Da sind Familienszenen mit einem wahnsinnigen Vater und einer kranken Mutter, die von naturalistischem Grund ins Ekstatische aufsteigen. Und dann gibt es Zwischenszenen, in denen plötzlich die Realität und die Handlung aufhört und im Kegel eines Scheinwerfers monumental stilisierte, gespenstisch abgetönte Gruppen auftauchen; und Worte werden gesprochen, deren lyrischer Schwung die Form aller Erscheinungen verflüchtigt, ihren letzten Sinn hervorschweben läßt. Die ganze wirkliche Welt ist undicht geworden. Geist, Vision, Gespenst entquillt ihr bei jeder Bewegung. Der Dichter steht selber als Hauptfigur auf der Szene, und wie er hinblickt und und hinfühlt, so verändert sich die gedichtete Welt: äußere Vorgänge werden zu inneren, innere zu äußeren. Und damit war in allem Wesentlichen das gegeben, was man bald „Expressionismus" nennen sollte. — Der junge Sorge ist bald nach diesem Erstlingswerk in den Schoß der katholischen Kirche aufgenommen worden. Damit aber hörte sein Suchen nach einer neuen Lebensformel auf. Wie sein Geist sich bei geprägten Glaubenssätzen beruhigen wollte, so tastete auch seine Kunst rückwärts zur Tradition des Misteriums („Metanoeite!" 1915). Und ein „König David", den er später erscheinen ließ, ist — obschon im einzelnen immer noch großartige dramatische Züge auftauchen — im ganzen durchaus in einem kirchlich rezitatorischen Stil gehalten; er bietet das mächtige alttestamentarische Thema nicht im Sinne eines persönlichen neuen

Erlebens, sondern exakt nach dem Kommentar des christlichen Dogmas, und die Form stellt sparsam gemessene Dialoge immer wieder zwischen höchst ausführliche Psalmen und Priestersprüche. Mit dieser späteren Entwicklung gehört Sorge jener Bewegung zur Renaissance des katholischen Dramas an, von der noch zu sprechen sein wird. Mit jenem „Bettler" bleibt er (ähnlich wie zu gleicher Zeit der Lyriker Georg Heym) ein Sturmvogel der allgemeinen literarischen Bewegung in Deutschland.

Von den literarischen Einflüssen, die auf Sorge gewirkt hatten, war wohl der weitaus stärkste der Strindbergs. Dieser schwedische Dichter, der schon zur Zeit des Naturalismus durch einzelne seiner Werke bekannt war, er begann jetzt nach einem Vierteljahrhundert in Deutschland fast dieselbe Rolle zu spielen, die Ibsen für die Jugend der achtziger Jahre gespielt hatte. Und zwar war es nicht der junge Strindberg, der als ein gewaltiger Rationalist gegen alle Schranken menschlicher Willenskraft, vor allem gegen das Blut, das Geschlecht und damit gegen das Weib gewütet hatte, — nicht der war es, der jetzt zur Macht kam. Es war der zweite Strindberg, der um die Jahrhundertwende Zusammenbruch und geistige Umnachtung durchlebt hatte und dann wieder auftauchte, um mit der alten Berserkerkraft, aber nun in Moll statt in Dur, in dumpfer Anerkennung unbekannter, schicksalschaffender Mächte die dramatische Darstellung seines Freiheitskampfes fortzusetzen. Es ist sehr wahrscheinlich, daß Strindberg im rein medizinischen Sinne nie wieder ganz normal geworden ist; in seinen Kammerspielen, seinen Mysterien, seinen Märchen der zweiten Epoche gibt es gar nicht selten Einzelheiten, deren logische Sinnlosigkeit kein künstlerischer Zweck erklären kann. Aber im Ganzen dieser Werke hat ein außerordentliches Genie die Krankheit selbst zu einem Werkzeug des schöpferischen Willens gemacht. Die Zerstörung der äußeren, kausal ablaufenden Welt wird ja zur Absicht. Der Einbruch geheimnisvoller Mächte, die (zum Teil durchaus nach dem Schema des Verfolgungswahns) in den alltäglichsten Dingen stecken, wird ja das künstlerische Ziel. Am einflußreichsten dürften von all seinen Werken das dreiteilige allerpersönlichste Beichtdrama „Nach Damaskus" und das „Traumspiel" geworden sein, die beide im zweiten Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts die deutschen Bühnen zu erobern begannen. Im Damaskusspiel werden nahezu alle Gestalten zu bloßen Spiegelungen des Dichters, des „Unbekannten", der, ewig dem eigenen Ich nachjagend, seinen Kräften, Schwächen und Gefahren in immer neuen Visionen begegnet. In Gestalten, wohl bemerkt, deren Realität der Dichter nicht ausdrücklich aufhebt — dazu müßte er ja eine andere, echte Realität daneben stellen; sie treten alle wie wirkliche Geschöpfe auf, aber sie verraten immer wieder in gespenstischer Weise, daß sie Leben und Kraft nur aus der Seele des Unbekannten

empfangen. Und im „Traumspiel" wird unsere ganze soziale Welt als der Traum einer Göttertochter, die Menschenlos erfahren will, vorbeigerollt; die Vorgänge werden nicht mehr nach naturwissenschaftlichen Möglichkeiten, sondern in der unbegrenzten Freiheit des Traums nur noch nach Gefühlsassoziationen verknüpft. Ein Schloß wächst wie eine Blume, ein Anwaltsbüro ist plötzlich eine Kathedrale, Fremde kommen mitten durch die Wand geschritten, ja die Gesetze der Identität hören auf: eine Gestalt kann, durchaus nicht als psychologische Metapher, sondern ganz eigentlich sagen: „Ja, es ist wahr, ich gehe noch immer dort (auf einer ganz andern Szene!) auf und ab." Es gehört natürlich eine ganz außerordentliche dichterische Kraft dazu, um nach Ausschaltung aller gewöhnlichen psychologischen Hilfen solchen Gefühlsbildern doch die Kraft einheitlicher Wirkung zu geben. Die Möglichkeit, uns in dieser Welt zu erhalten, ruht bei Strindberg in der ungeheueren Erfahrungsfülle, mit der er jeden einzelnen Moment dieser Traumflucht doch aus der Realität zu speisen weiß. Die Jugend aber kümmerte sich viel weniger um den Realitätsgehalt der Einzelheiten, auf dem diese Gesamtwirkung ruht, als um den irrealen, irrationalen Charakter der ganzen Komposition. Vor allem, Strindbergs Wirkung war eine viel reiner ästhetische als die Ibsens. Es waren nicht dröhnende moralische Kampfrufe, sondern reine Gefühlsbezauberungen, die aus Stücken wie „Damaskus" und „Traumspiel" wirkten. Unmittelbar dahinter aber stand freilich eine ganz allgemeine, soziale oder besser antisoziale Zeitstimmung. Die Lust, die Wirklichkeit zu zerbrechen, in rein seelische Bereiche zu fliehen, sie entstammte bewußt oder unbewußt einer verzweiflungsvollen Kritik am Leben der bestehenden Gesellschaft. Die Seele wollte aus diesem Staat, aus dieser Wirtschaft, aus dieser Familie heraus in einen freien Raum. Die Spannung, die der schrecklichen Weltkatastrophe voranging, der Zusammenbruch, der namentlich für die deutsche und die österreichische Gesellschaft angesagt war, drückten auf alle Nerven. Sie war es zuerst, die ihren Ausdruck, ihre „Expression" verlangte. Und es war wiederum das Negative, dieser verzweifelte Wille, das Bestehende zu verleugnen und zu vernichten, was die Geister vereinte. So wurde es möglich, daß der Nihilist Wedekind, der Priester des reinen Körperglücks, in seiner wütenden Verneinung der bestehenden Gesellschaftsmoral von der jungen Generation nicht in erster Linie als Gegensatz, sondern als Ergänzung Strindbergs empfunden wurde, der die körperliche Gebundenheit des Menschen als seinen Fluch bejammerte und zum mindesten darum rang, an die erlösende Kraft der reinen Seele zu glauben. Unmitttelbar von Wedekind stammten ja die wesentlichsten Talente ab, die kurz vor dem Weltkrieg einen neuen dramatischen Stil in Deutschland ankündigten.

Ganz unmittelbar von Wedekind stammte geistig Carl Sternheim (geb. 1878). Er hatte sich recht merkwürdig mit einem vollkommen eklektischen, in hundert Farben mystisch schillernden Drama „Don Juan" eingeführt. Das mit snobistischem Pomp gedruckte Buch erschien 1909, und im Jahre 1912 fiel das Stück in einer Aufführung des Deutschen Theaters geräuschvoll durch. Dem „Don Juan" folgte ein Lustspiel „Die Kassette" (aufgef. 1911), das eine große Überraschung bedeutete. Mit den geschwollenen Feierlichkeiten des „Don Juan" hatte es überhaupt nichts zu tun. Vielmehr schien es anfangs ein alter deutscher Familienschwank: Philisterleute, die eine Erbtante belauern und allerlei erotische Bagatellen miteinander haben. Aber plötzlich wird eine geheimnisvolle Kassette (deren Inhalt in Wahrheit längst der Kirche vermacht ist) zum Dämon: von der Erwartung des Geldes toll gemacht, beginnen die Sternheimschen Menschen, Oberlehrer und Photograph, zu rasen; alle Bande irgendwelcher Scheu fallen von ihrem Benehmen, und von ihren Sätzen, die wie eine Gespensterjagd dahinsausen, fallen alle irgendwie entbehrlichen Wörter, Präpositionen, Pronomina, Artikel weg; in lauter verkürzten Sätzen, schließlich in bloßen Ausrufen jagt der Dialog vorwärts. — Und das ist der Punkt, an dem Sternheims Bahn — auf der vorher nur noch ein durchaus uneigenes und unlebendiges sentimentales Liebesdrama „Ulrich und Brigitte" (gedr. 1908) liegt — in die Wedekindsche Tradition einmündet. Dies Aufeinander- und Aneinandervorbei-Jagen entfesselter Leidenschaften, diese gehetzte und verkürzte Sprache ist allerdings schon bei Wedekind vorgebildet. Und Sternheim schärft hieraus einen Dialekt der abgehackten Schneidigkeit, der depeschenartigen Präzision, wie er in der Gesellschaft des wilhelminischen Deutschland annähernd vorhanden war, wenn auch nicht in solcher Reinheit: eine Kreuzung aus der hochmütigen Schnoddrigkeit des junkerlichen Offiziersdeutsch und der gehetzten Saloppheit und kalten Geschäftssachlichkeit des Börsenmannes. Indem die Sprache alle Bindeglieder, alle sinnlich malenden Adjektiva, jedes auf das Gefühl wirkende rhythmische Gefüge aufgibt und bloß knappster Orientierung dient, bekommt sie einen negativen Gefühlswert, verkörpert gewissermaßen die seelenlose Gier, die rohe Kraftmeierei dieser fallreifen Gesellschaft. Was Sternheim nun in einem ganzen Zug von Lustspielen, die reich an satirischem Einfall und dramatischer Energie sind, gestaltet, das ist ja auch die Hetzjagd dieser Geschöpfe „aus dem bürgerlichen Heldenleben" — wie er seine Komödien genannt hat. In „Bürger Schippel" (1913) klettert ein Prolet in die Bourgeoisie — er kommt später in „Tabula rasa" (aufgef. 1919) als Unternehmer wieder, der die Arbeiterbewegung überlegen ironisiert. In der Trilogie: „Die Hose" (gedr. 1911) — „Der Snob" (1914) — „1913" (1915) sehen wir eine Kleinbürger-

familie mit dem symbolischen Namen „Maske" auf die aristokratisch-großindustriellen Höhen der modernen Gesellschaft steigen. Bei jeder Wendung des Weges zerplatzen die moralischen Phrasen, die sie mit sich führen, wie Seifenblasen, und „1913" ist der sterbende Freiherr von Maske, bloß um ein bestimmtes Geschäft zum Scheitern zu bringen, plötzlich katholisch geworden — ein Äußerstes geschäftlichen Tricks. — Die wildwütende Jagd, auf der dieses Geschlecht jeden Widerstand zerhämmert, kommt in dem gehackten Sternheimschen Telegrammstil außerordentlich zur Wirkung. Hier, wo nicht mehr wie bei Wedekind ein tragisches Pathos, sondern grimmige Ironie die Fäden lenkt, wird der Stil besessener Marionetten noch deutlicher und wirksamer. Aber es liegt wohl der keineswegs seltene Fall vor, daß der Satiriker und sein Objekt trotz der gehirnlichen Überlegenheit des Spötters gar nicht wesensverschieden sind. Sternheim ist durchaus nicht frei von den Ketten dieses seelenlosen Großbürgertums, deren zu spotten seine Manie ist. Es zeigt sich in der absoluten Ohnmacht, die er beweist, sobald er irgendeinen Schritt ins Positive tun, ein lebendiges Gefühl aufrufen will. Er wird dann unglaublich kitschig und banal, so in den Stücken „Perleberg" (1917), „Die Marquise von Arcis" (1919), „Manon Lescaut" (1921). Die seelische Dürre seiner Begabung spricht ja auch aus der großen Schnelligkeit, mit der sein Stil zu einer toten Manier erstarrte und die Sprache der abgehackten und umgedrehten Sätze aus einem Charakterisierungsmittel zu einer unausstehlichen und vielfach unentzifferbaren Sternheimschen Privatsprache wurde. — Es wird immer erstaunlich bleiben, daß — keineswegs hinterher, sondern tatsächlich 1913 — das Bild einer überreifen Gesellschaft mit so apokalyptischem Grimm gemalt wurde. Die Mehrzahl dieser Komödien aus dem bürgerlichen Heldenleben werden in ihrer kalten, festen Prägung, ihrer echt dramatischen Energie auf dem deutschen Theater fortleben. Aber damit dürfte die Bedeutung Sternheims für eine Geschichte des deutschen Dramas erschöpft sein.

Von sehr viel größerem Umfang ist das Talent Georg Kaisers (geb. 1878), der sicher zu den merkwürdigsten Erscheinungen gehört, die in dem Bereich des deutschen Theaters je vorgekommen sind. (Womit noch keineswegs die Meinung seiner leidenschaftlichen Anhänger bestätigt ist, die ihn zu der wichtigsten Persönlichkeit der deutschen Literatur, ja zu der überragenden Größe der gesamten geistigen Gegenwart machen). Dieser Kaiser hat in kaum zwölf Jahren nahezu 30 Stücke auf den deutschen Theatermarkt geworfen und zwischen 1913 und 22 mit nicht weniger als 21 Uraufführungen die Höchstzahl im deutschen Sprachgebiete erzielt. Ihr Zusammenhang und ihre Reihenfolge bleiben durchaus undurchsichtig: sie sind völlig verschieden an Art und Wert, und die oft wiederholte Behauptung, die immer neu auftauchenden flachen

Komödien seien nur nachträglich redigierte Jugendarbeiten (Ähnliches hatte seinerzeit auch Raupach versichert), ist keineswegs unbedingt glaubwürdig. Da gibt es Lustspiele im harmlosesten alten Familienstil („Großbürger Möller" — „Die Sorina" — „Geist der Antike"), Versuche eines Wedekind-Epigonen und Sternheim-Nachahmers („Rektor Kleist" geschr. 1905, aufgef. 18, „Der Zentaur", aufgef. 1917), sogar eine ganz dilettantische Ibsen-Nachfolge mit Gerede von Alkohol und Vererbung fehlt nicht („Die Versuchung"). Und dann wieder Stücke, die bei aller Verschiedenheit doch immerhin eine eigenartige Handschrift gemein haben: am frühesten zeigten boshaft ironische Dramen „Die jüdische Witwe" (1911, aufgef. 21) und „König Hahnrei" (1913, aufgef. 19) so etwas wie einen persönlichen Stil. Dort wurde das Judith-, hier das Tristan-Motiv in grelle sexualpsychologische Beleuchtung gerückt. Auffallend war sofort ein außerordentlicher Sinn für das Szenisch-Dekorative, und im Sprachlichen mischte sich in den Wedekindschen Zynismus sehr merkwürdig ein Element, das von Maeterlinck und dem umnebelnden Strom seiner pathetischen einfachen Sätze zu stammen schien. Dieser Einfluß wurde völlig deutlich in dem Drama „Die Bürger von Calais" (1914, aufgef. 17 Frankfurt a. M.), das nun unter gänzlicher Ausschaltung des sexuellen Motivs eine neue Gesellschaftsethik: soziales Schöpfertum gegen ritterliche Kriegsmoral verficht. Im ersten Akt zeigt es einen wirklich großartigen dramatischen Kontrast, verliert dann aber im Fluß einer unendlichen Rhetorik jede Wirkung. Seitdem wechselt mit Stücken, die um rein sexuelle Themen komponiert sind (und bei denen in einigen Fällen eine geistig-ethische Pointe recht äußerlich angefügt wird), der Zug jener Dramen, in denen Kaiser den sozial verkümmerten, entseelten Menschen und seine Befreiung mit satirischem Ingrimm und prophetischem Pathos erörtert: „Von Morgens bis Mitternachts" (1916, aufgef. 17), „Die Koralle" (1917) und mit ihr in lockerem Zusammenhang die beiden Teile von „Gas" (1918, 20, aufgef. 19, 20), „Hölle, Weg, Erde" (gedr. und aufgef. 1919). Jedesmal wird das Thema mit fesselnder Kraft angeschlagen, das Problem geistreich und stark aufgerollt — und jedesmal erfolgt eine hilflose Lösung: die dramatische Leere wird am Ende mühsam von bloßer Rhetorik verschleiert, irgendeine schöne Zukunft wird prophezeit. — Die Sprache dieser Stücke entwickelt den Sternheimschen Depeschenstil weiter, zuweilen in Prägungen von schlagender Energie, zuweilen aber in bloß abstrusen, die deutsche Sprache verneinenden Verrenkungen. Entscheidender als dies rein Sprachliche ist das szenische Arrangement, die symmetrische Aufteilung der Gestalten und Gruppen, die durch einen sehr klar berechneten Raum geführt werden. Im ersten Teil von „Gas", wo alles Individuelle der Gestalten zu reiner Typik ausgelöscht ist, ergibt dieser Stil fast monumentale Wirkungen, zumal in

jenem Massenakt, wo ein Milliardärssohn die Gasbereitung (die hier soviel wie die industrielle Weltwirtschaft bedeutet) einstellen, die Menschen aufs Land zurückführen will, während der Fanatismus des Ingenieurs sie in den alten tödlichen Kreislauf zurückreißt. Der zweite Teil von „Gas" ist dann freilich schon eine ganz mechanische, innerlich schwunglose Wiederholung und Vergröberung des gleichen Motivs. — Aber der außerordentliche Theaterinstinkt, der in all diesen Stücken, den schwachen wie den starken, den zynischen wie den pathetischen steckt, beschützt dieses merkwürdige Talent davor, sich in einer bestimmten Richtung totzulaufen. Er hat Stücke geschrieben, wie „Europa" (1915, aufgef. 20), eine geistreiche Ausdeutung der alten Stiermythe auf die europäische Kriegskatastrophe, oder „Gilles und Jeanne" (aufgef. 1923) — wo er recht hanebüchen den Lustmörder Gilles de Rais und die heilige Johanna d'Arc zusammenbringt — jedoch sind diese fast mehr Pantomimentexte als Dramen: die schön inszenierte Bewegung ist hier fast alles, das Wort kaum mehr als Interpunktion. Mit dieser wie fast mit jeder Wendung seines Talents tritt Kaiser bestimmt oder bestimmend in die jüngste Entwickelung des deutschen Dramas. 1923 hat dann der Unerschöpfliche ein Drama geschrieben, das er mit böser Ironie ein „Volksstück" nennt: „Nebeneinander"; da laufen von einem gemeinsamen kleinen Anlaß drei verschiedene Schicksale ab; in jedem Akt wechseln in virtuosem Parallelbau die Szenen dreier verschiedener Handlungen, die sich nie wieder berühren: der ethisch aufgewühlte Mensch geht zugrunde, die Gemeinheit triumphiert protzig, das bürgerliche Mittelmaß findet freundlichen Ausgleich. Und alles bleibt ewig getrennt — ein grandioses Sinnbild des hoffnungslosen Nebeneinanders, in dem die Menschen dieser Gesellschaft leben. „Kolportage" (1924) gibt Kaiser Gelegenheit, wildeste Romaninstinkte loszulassen und zugleich den Kulturmenschen durch ihre Ironisierung zu fesseln. Die Geschichte vom vertauschten Grafensohn wird sehr amüsant, weil der in die feudale Wiege gelegte Vagabundensproß dann alle „untrüglichen" Merkmale echtester Blaublütigkeit aufweist. Leider entspricht der Schluß wieder nicht dem ausgezeichneten Anfang, weil Kaiser hier ein ernsthaft sentimentales Interesse für seine doch ganz karikaturhaft angelegten Figuren beansprucht.

Kaisers Talent hat offenbar ein Loch, und dieses Loch ist da, wo bei andern Menschen das Herz sitzt. Die Kraft, mitleidend teilzunehmen an der großen Schuld des Daseins, diese tragische Grundkraft, von der Hauptmann, aber auch Ibsen und Hebbel, Kleist, Goethe und Shakespeare leben, sie fehlt Georg Kaiser ganz. Wer das erkennen will, blicke in sein einziges Drama, das persönliches Bekenntnis enthält: Noli me tangere (1922) — Kaisers Auseinandersetzung mit jenem Schicksal, das ihn ins Gefängnis brachte. Der mit höchster Präzision gearbeitete

große Akt spielt in einer Gefängniszelle, und alle Gestalten sind nur mit Nummern der Strafgefangenen gezeichnet. Die Nummer aber, die sich im deutlichsten Bekenntnis als den Dichter Georg Kaiser vorstellt, läßt ihren Worten einen Hochmut, eine Selbstgerechtigkeit, ein Gottähnlichkeits-Gefühl entströmen, die das Blut in den Adern gefrieren machen. Es fehlt jeder Hauch der Bewußtheit, an der Schuld des Seins in irgendeiner Form teilzunehmen, und darum fehlt die Kraft des Mitfühlens, die Liebe diesem ganzen Werk. Darum sind bei Kaiser alle Problemstellungen so stark, scharf und zwingend und alle Lösungen so unerlebt und rhetorisch. Georg Kaiser, der selbst in merkwürdigen ästhetischen Bekenntnissen den Unterschied zwischen philosophischem und dramatischem Dialog leugnet, das Drama eine reine Gedankenarbeit nennt und dekretiert: „Ziel des Seins ist der Rekord" .... er ist vielleicht wirklich der Theaterdichter, der für dieses Maschinenzeitalter repräsentativ ist. Aber dann doch auch höchst repräsentativ für seine ungeheure Schwäche: seinen Blutmangel, seine Seelenarmut. Keine Gehirnanstrengung kann das ersetzen; aber ein neues Geschlecht steht schon bereit mit Kräften, die aus tieferem Grunde steigen, diese Todkrankheit zu überwinden.
Eine Merkwürdigkeit ersten Ranges in der Geschichte des deutschen Dramas wird Georg Kaiser immer bleiben. Bernhard Diebold hat ihn sehr glücklich einen „Denkspieler" genannt, und das ist gewiß: der Held Achilleus im großen Heerbann der deutschen Dichtung, den Kaiser gern spielen möchte, der Mann mit der großen zornigen Seele — der ist er nicht. Aber vom listenreichen Odysseus hat er viel.

Sternheims Talent hatte eben den ihm vergönnten schmalen Gipfel erreicht, das Kaisers hatte sich eben erst mit einigen, noch nicht voll charakteristischen Werken gemeldet, als die große Kriegskatastrophe über die Welt und über Deutschland hereinbrach. Alles, was an nervösen Spannungen, an seelischem Ungenügen, an geistiger Unrast in der Generation arbeitete und zu neuen Formen des Lebens, der Kunst, des Dramas drängte, hing ja aufs engste zusammen mit einem Gesellschaftszustand, der nun seine Unhaltbarkeit erwies und die Welt mit mörderischer Verwüstung überschwemmte. So war es klar, daß der Kriegsausbruch mit der Kraft eines Treibhauses alle Keime revolutionärer Formen, die irgendwo bereit lagen, zu jäher Entfaltung brachte. Daß die soziale Erschütterung und die politische Tendenz für die Kunst von Übel sind, ist eine unhaltbare Legende. Zur Erregung eines schöpferisch starken Weltgefühls sind sie zum mindesten ebenso berufen wie das religiöse, das erotische, das landschaftliche Erlebnis. Und hier wie dort handelt es sich nur darum, daß der Dichter nicht in dem besonderen Anlaß stecken bleibt, sondern

in ihm wirklich das Symbol der ganzen Welt findet. Die beste Kraft der naturalistischen Bewegung war aus dem sozialen Anteil gekommen. In der neuen Romantik wie in der Neuklassik war dieser Antrieb ganz ausgeschaltet worden. Nur Theaterstücke am Rande der Literatur hatten noch einmal einen besonderen Erfolg, wenn sie zur Freude des liberalen Bürgertums gegen den Militarismus protestierten, wie Franz Adam Beyerleins „Zapfenstreich" (1903), oder gegen den Klerikalismus, wie Ohorns „Brüder von St. Bernhard" (1904). Mit dichterischer Leidenschaft hatten solche mäßig temperamentvollen schriftstellerischen Stellungnahmen nichts zu tun. Nun aber schwankte die allen gemeinsame soziale Erde und mußte wohl auch alle auf ihr lebenden Dichter erschüttern.

Zunächst freilich begruben die Trümmer des Einsturzes auch einige der dramatischen Führer. Reinhard Sorge, in dessen Drama zuerst der neue Stil sich angekündigt hatte, fiel schon im ersten Kriegsjahre auf dem Schlachtfelde. Und ebenso August Stramm (1874—1915), den eine radikale Berliner Literatengruppe in der Zeitschrift „Der Sturm" vor dem Kriege als großen Erneuerer für Lyrik und Drama angepriesen hatte und auf dessen wunderliche Produkte die spätere Bewegung ein paarmal zurückzugreifen versuchte. Stramm hatte mit naturalistischen Zustandsbildern begonnen (z. B. „Rudimentär" 1914), in denen das Stammeln und Stottern der Gestalten noch durchaus Nachahmung der dumpfen Natur in Holz-Schlafscher Tradition war. Wie in der Lyrik zur Aufhebung aller grammatischen Bindung, zur logisch unverbundenen rhythmischen Aneinanderreihung starker Worte, war er dann in seinen Szenen zu einem Dialog gekommen, der die Wedekind-Sternheimsche Entwicklung insofern noch weit überbot, als er überhaupt nur noch aus einzelnen Ausrufeworten bestand. Mit „Ich!", „Du?", „Nein", „Ja", „Wer?", „Wie!", „So" wird seitenlang der ganze Dialog bestritten. Das ist aber natürlich keine Verdichtung der sprachlichen Kräfte mehr, sondern eine ungeheure Verarmung; die Sprache schaltet sich eigentlich ganz aus, sie gibt nur noch Zeichen an für eine Pantomime, und das bedeutet immer, daß nur ganz elementare und grobe Vorgänge zur Darstellung gelangen. Als sehr spät (1921) Reinhardt mit ausgezeichneten Schauspielern ein solches Stück: „Kräfte" (gedr. 1915) tatsächlich zur Darstellung brachte, erwies es sich als eine außerordentlich primitive, im Kern ganz naturalistische Eifersuchts- und Mordgeschichte, von der dann durch hervorragende schauspielerische Mimik eine zwar starke, aber durchaus rohe Wirkung ausging. In noch späteren Versuchen (z. B. „Geschehen" gedr. 1916) hat dann Stramm freilich versucht, auch mit der pantomimischen Phantasie den naturalistischen Ablauf zu brechen und kosmisch Visionäres in das soziale Menschenspiel zu mischen. Dem rasenden Ungenügen der Zeit aber war auch

hier die Negation Hauptsache: die Betonung der Unzulänglichkeit alles Bestehenden. Die bisher gültige Sprache wurde verneint, die bisher mögliche Bühne zertrümmert. Ob das, was zunächst an die Stelle trat, Bereicherung, Fortschritt, neues Leben oder nur eben Trümmer, Reste, Verarmung bedeutete, das galt im Augenblick gleich. So zählte auch Stramm zu den Erregern des jungen Geschlechts.

Der offizielle Durchbruch der jungen Generation geschah erst während der ersten Kriegsjahre, und zwar wiederum durch ein Produkt, das gewichtig für die Literaturgeschichte ist, aber in der Geschichte der Dichtung federleicht wiegen dürfte: „Der Sohn" (1914 gedr., aufgef. Dresden 16) von Walter Hasenclever (geb. 1890). Dies Stück ist inhaltlich primitiv, formal ein Potpourri. Da gibt es Wedekindsche Wüstheiten und Hofmannsthalsche Lyrismen, Eulenbergsche Romantik und Strindbergschen Spuk, Sternheimsche Zynismen und plötzliche seherische Ausbrüche, die ganz ersichtlich von dem jungen Sorge stammen. Es gibt bewußte Goethezitate und außerordentlich viel unbewußte Schillerzitate, denn Schillersches Pathos taucht mit seiner stürmischen Aktivität in diesem Augenblick (nach einer mehr als dreißigjährigen Geringschätzung) plötzlich wieder als positiver Wert, als eine Erlösung vom naturalistischen Druck vor den Augen der Jugend auf! So etwas wie die neuen „Räuber" zu schreiben, den Schlachtruf einer „wider die Tyrannen" empörten Jugend zu erheben, das schwebte Hasenclever sehr deutlich vor. Aber: „das ist alles viel zu talentvoll und gescheit, zu beredt und bewußt, um für die sieghafte Jugend, die es vorstellen möchte, unmittelbar lebendig zu zeugen" (Willi Handl). Die primitive Erfindung hatte gar nicht die Kraft, das große gewollte Pathos wirklich sinnlich zu tragen: ein Sohn, der durchaus das Abiturium machen soll und nicht will, rückt dem despotischen Vater aus, lernt „das Leben" — in Gestalt eines revolutionären Klubs und einer Dirne! — kennen, wird zum Vater zurückgebracht und, träfe den nicht der Schlag, so würde der Sohn zum Vatermörder. Und darauf behauptet er:

Denn dem Lebendigen mich zu verbünden,
Hab ich die Macht des Todes nicht gescheut.
Jetzt höchste Kraft in Menschen zu verkünden,
Zur höchsten Freiheit, ist mein Herz erneut!

Der außerordentliche Augenblickserfolg dieses Stücks aber war durchaus eine Funktion seiner Schwächen. Diese eklektische Form und diese primitive Handlung konnte jedermann leicht fassen und dabei das Gefühl genießen, ein allerneuester Revolutionär zu sein. Persönliche Kraft Hasenclevers steckte nicht dahinter. Das erwies mit größtmöglicher Klarheit seine weitere Produktion, die ein ununterbrochenes Experimentieren mit fremden Formen war: in „Antigone" (gedr. 1917, aufgef. 19) wurde Sophokles' erhabenes Gedicht (das

an sich schon pazifistisch genug ist!) zugunsten einer faustdick aufgetragenen Antikriegstendenz und im Zirkusstil des damals von Reinhardt geleiteten „Großen Schauspielhauses" brutalisiert. In einem Drama „Die Menschen" (1918) arbeitet der vorher so Redselige plötzlich im strengsten Stile Stramms: Pantomime mit Ausrufeworten! Im „Jenseits" (1920) bietet er einen groben Spuk als Metaphysik an, und in der „Entscheidung" (1919) versucht er sich ohne viel Witz in grotesken Zeitkarikaturen. Aber so klar all diese Ohnmacht beweist, daß auch der jugendliche Enthusiasmus des „Sohns" nur willentliche literarische Erhitzung war, die geschichtliche Wirkung bleibt unleugbar. Es war das erste Stück der jungen Generation, das sich auf den Bühnen Eingang verschaffte, und der Schauspieler Ernst Deutsch, der in der Hauptrolle dieses Stücks bekannt wurde, gab mit seiner ekstatisch hämmernden Sprachenergie und seinen sprunghaften Gebärden den ersten Typus des neuen Schauspielers für diese Generation ab. Zugleich trat Hasenclever mit Aufsätzen in der „Schaubühne" und der ihm nahestehende Kritiker Kurt Pinthus an anderen Stellen mit Abhandlungen hervor, die das neue Drama theoretisch zu begründen unternahmen. Sie verkündeten den subjektiven Charakter aller Figuren auf der Bühne: alle Gestalten nur Spiegelung des einen Ich, das in der Mitte steht! und deshalb die Formen der Wirklichkeit für das szenische Geschehen belanglos! — Dergleichen war freilich in großartiger Weise durch Strindberg in seinem Damaskusdrama gezeigt worden — ja die deutsche Literatur besaß ein erhabenes Beispiel dieser Art Dramatik in den Szenen von Fausts Tod im zweiten Teil der Goetheschen Tragödie. Aber die dichterische Sicherung dieser Form besteht in der Macht der Lebenserfahrung, die jeden einzelnen Strich dieser unwirklichen Komposition mit Wirklichkeitsgehalt füllt. Und ihre dramatische Sicherung besteht in der ungeheuren kämpfenden Spannung jenes Ich, das diese großen Dichter auf die Szene gestellt haben. Wo diese beiden Sicherungen fortfallen, ergibt sich nichts als ein völliger Rückzug des Dramas in die lyrische Rhetorik, und das war denn auch tatsächlich die nächste und häufigste Folge.

Durch Hasenclever und seinen Kreis bekam nun die nicht mehr ganz neue Bewegung auch endlich einen Namen, was ja für Organisation und Schlagkraft von höchster Wichtigkeit ist. Sie ward „Expressionismus" getauft. Der Name kam von der Malerei her, deren naturalistische Periode im Impressionismus gegipfelt hatte. Die Jungen erklärten, daß die bildende Kunst nicht dazu da sei, Eindrücke der Außenwelt wiederzugeben, sondern ein Gleichnis des eigenen Innern, Ausdruck persönlichen Weltgefühls zu schaffen. Wenn das dem innersten Gefühl entspricht, so können sehr wohl Pferde blau und Gesichter viereckig sein. Nicht auf die sinnliche Anschauung, sondern auf die seelische

Vision komme es an. So entwickelte sich die Malerei der „Expressionisten“, und nach ihrem Gleichnis wurde nun auch expressionistische Dichtung, expressionistisches Drama propagiert. Eins der stärksten Talente der expressionistischen Malerei, Oskar Kokoschka, schrieb selbst eine Reihe kleiner szenischer Dichtungen, die das Prinzip freiester Gestaltung von innen her auf das Drama übertragen wollten. Sie hatten freilich nicht entfernt die Kraft seiner Malerei; sie erinnerten, ohne die gleiche pedantische Konsequenz aufzuweisen, sprachlich an Stramm, szenisch an Scheerbarts „revolutionäres Theater“ mit seiner grenzenlosen phantastischen Beweglichkeit. Nur daß naturgemäß die szenischen Vorstellungen mit einer viel raffinierteren Malerphantasie ausgearbeitet waren. Was sonst mit dem Schlagwort des Expressionismus zugleich auf die Bühne drang, das war Überflutung aller Bewegungsmotive durch Lyrisches. In einem Versuch der Dichterin Else Lasker-Schüler „Die Wupper“ (aufgef. 1919) ragen Bruchstücke hartkantiger Realität gespenstisch in den lyrischen Nebel; in einem „Spiel vom Tod“ der Fürstin Mechthilde Lichnowsky (1916) sind die letzten Knochen des dramatischen Gerüsts erweicht, und alles verschwimmt im lyrischen Dilettantismus.

Einen stärkeren und eigneren Impuls erhielt die Bewegung erst wieder im April 1918 durch die Aufführung der „Seeschlacht“ von Reinhard Goering. Die erste Dichtung, in der sich, wenn auch noch in vorsichtiger Zurückhaltung, der beginnende Zusammenbruch, die Auflösung des deutschen Kriegswillens abmalt: Matrosen an Bord eines Schlachtschiffes im Begriff zu meutern und dann durch den Ausbruch der Schlacht doch wieder in kriegerische Ekstase gerissen, an den Geschützen ausharrend bis zum Tod. In rhythmisch gehobener Sprache Wechselgespräche von feierlicher Wucht tauschend, sind diese sechs namenlosen Matrosen nebeneinandergestellt. Man konnte diesem Stil und seiner antinaturalistischen Rhythmik etwas wie klassische Würde nachsagen. Aber die dichterische Füllung des erhabenen Umrisses war durchaus nicht dicht. Platteste Prosa, gefühllose Gedanklichkeiten mischen sich recht oft in den pathetischen Schwung. Es gibt gräßlich abstrakte Zeilen wie diese:

Vielleicht, daß wir, was wir direkt nicht nennen können,
an seinen Wirkungen erkennen
und dann auch Worte dafür finden.

Aus inhaltlichen und formalen Gründen übte Goerings Werk dennoch bedeutende Wirkung. Mit dem Hauptdarsteller der Berliner Aufführung Werner Krauß erfocht ein neuer Schauspieler des expressionistischen Stils, der vor allen Dingen einer ungeheuer beherrschten, fanatisch malerischen Gebärdensprache mächtig war, seinen Sieg. Die Dichtung selbst vermochte ihren aktuellen Reiz nicht zu überleben; sie ist wohl heute schon ganz vom Bühnenspielplan

verschwunden. Und Goerings Talent scheint nach einigen weiteren flüchtig skizzierten Versuchen endgültig erschöpft. Aber nachdem Hasenclever und Goering nun Bahn gebrochen hatten, stürzte mit dem Kriegsende und der Revolution eine Hochflut revolutionär akzentuierter Jünglingsdichtung — expressionistischer Form sich nähernd — über die deutsche Bühne.

In unzähligen Variationen, deren vollständige Aufzählung weder möglich noch lohnend ist, marschierte damals das Jünglingsdrama auf: Stücke, die sich in allem Wesentlichen glichen wie ein Ei dem anderen. Jedesmal hatte der überaus junge Mann einen harten verständnislosen Vater, sollte ein Examen, gewöhnlich das Abiturium, machen und wollte nicht, entwich in das „Leben", das in der Regel aus einem Nachtcafé, wenn nicht gar aus einem Bordell, zuweilen auch noch aus einer revolutionären Volksversammlung bestand, und dann war ein neuer Erlöser der Menschheit fertig. Der Stil bemühte sich um den Nachweis von Modernität, indem er möglichst grelle, an Straßenausdrücken genährte Prosa mit lyrischer Deklamation wechseln ließ, und zuweilen auch den realistischen Bühnenrahmen durch irgendwelche Visionen zersprengte. Man muß aus diesem dilettantischen Tumult nur die paar Gestalten herausheben, die durch ihre Entwicklung oder ihre Möglichkeiten oder ihren äußeren Erfolg von der Menge sich doch irgendwie unterscheiden. Hanns Johst (geb. 1890), der mit seinem „ekstatischen Scenarium" „Der junge Mensch" (1916) den denkbar reinsten Typus der eben geschilderten Pubertätsdramatik darbot, ging ein Jahr später doch einen Schritt von dieser schematischen Deklamation auf wirkliche Gestaltung zu: sein Drama „Der Einsame" (1917) nahm (eine für die dramaturgische Richtung der Generation sehr charakteristische Wahl!) den Dramatiker Grabbe zum Helden, ließ Szenen von einer etwa an Eulenberg gemahnenden Farbigkeit entstehen und in der Sprache etwas von der sinnlicheren Energie des Sturms und Drangs auftauchen. Eine gleichzeitige Bauernkomödie „Stroh" verhöhnte die Praktiken nicht weniger Agrarier während des Krieges witzig genug; aber von jener lebenstiftenden Liebe, mit der Hauptmann noch seine skrupellosesten Gauner umfängt, war dabei nichts zu merken. Mehr Wärme des Kopfs als des Herzens zeigen auch Johsts spätere Produkte, so die Komödie „Wechsler und Helden" (1923), in der Johst (einer der wenigen unter den jungen Poeten, die nicht für, sondern gegen die Revolution Stellung nahmen) die Typen der Verfallszeit verhöhnt, so das blasse Problemdrama „Der König" und das Lutherstück „Propheten" (1923). — Einen weitreichenden Erfolg hatte von den Dichtern dieser Gruppe nur der Österreicher Anton Wildgans (geb. 1881), ein zarter und im Persönlichsten echter Lyriker, der aber in so spezifisch bürgerlichen Gedankengängen und Empfindungen verhaftet war, daß sein Versuch, sich in den ekstatischen Zeitstil

zu recken, zu merkwürdig unechten, phrasenhaft aufgetriebenen Bildungen führen mußte. Aber gerade weil es in Stücken wie „Armut" und „Liebe" um die ganz altbekannten Probleme der bürgerlichen Komödie ging und nur statt innerlich anspannender Energie immer eine weiche sentimentale Deklamation einsetzte, sobald das sehr ärmliche bißchen Handlung abgelaufen war, gerade deshalb hatte der Expressionismus in Wildgans einen ähnlichen Erfolg wie in Sudermann der Naturalismus. In einer späteren Arbeit Dies irae (aufgef. Wien Burgth. 1919) ist die geistige Themasetzung stärker als in den Theaterstücken des Geldmangels oder erotischer Schwierigkeiten. Aber auch in dieser Predigt wider die verantwortungslose Kinderzeugung ist der Sprung von bürgerlich sentimentaler Psychologie zu kosmisch-orgiastischer Rhetorik immer noch groß genug.

Von anderen Jünglingen aus dieser Sphäre mögen noch die Namen von Paul Baudisch, in dessen wirren und unfreien Anfängen vielleicht doch eine echte Kraft liegt, und Hermann Kasack genannt werden, der nach Stücken von höchst undramatischer und gezierter Lyrik einen „Vincent" (1924) geschrieben hat, in dem er den seelisch Einsamen (ähnlich wie Johst durch Grabbe) durch den Maler Vincent van Gogh darstellen will; dies Stück kann zum wenigsten durch die Art, wie der wild wirbelnde Strich des Malers in Sprache übertragen ist, als Talentprobe gelten.

Eine wichtige neue Variation des Jünglingdramas bedeutete dann die „Wandlung" (aufgef. Berlin Nov. 1919) von Ernst Toller (geb. 1893). Denn hier war nun mit aller Energie das revolutionäre Bekenntnis, die ekstatische Absage an die bürgerliche Welt aus der privaten Sphäre genommen und in den sozialpolitischen Rahmen gestellt, als proletarisches Pronunciamiento gegen das Bürgertum. Zugleich gab dies Stück ein typisches Bekenntnis für weite Kreise der jungen Intelligenz nach dem Kriege: die „Wandlung" dieses Friedrich, der durch den Krieg recht ins Herz der Volksgemeinschaft zu wachsen glaubt und dann, vom Grauen der mörderischen Verwüstung und von der enthüllten brutalen Selbstsucht der Mächtigen abgestoßen, zum Revolutionär wird — diese Wandlung war das Schicksal für viele der Ernstesten gewesen. Für das Erkämpfte, den Ernst von Tollers Gesinnung sprach zudem die Tatsache, daß dieser leidenschaftliche Bekenner das Stück im Frühling 1918 im Militärgefängnis vollendet hatte — als einer der ersten Agitatoren gegen den Krieg in Deutschland, und daß er als Teilnehmer an der Münchener Kommune seit dem Mai 1919 wieder im Gefängnis saß. So wirkte das Werk zunächst vor allem als Dokument, obschon oder weil es keinerlei dramatischen Schluß hatte, sondern in eine Volksversammlungsrede, in einen Aufruf zur Menschenliebe, zur Bruderschaft, zur Revolution auslief. Das Stück gelangte

auf der kurzlebigen, aber entwicklungsgeschichtlich bedeutenden Berliner „Tribüne" zur Aufführung. Hier war schon in der Architektur der alte Aufbau der Illusionsbühne verleugnet: es war nur ein Podium da, auf das kubistische Versatzstücke zu bloßer Andeutung des Szenenbildes geschoben wurden, und der Regisseur Karlheinz Martin war bestrebt, alle Gestalten durch feierliche Haltung, musikalische Stimmführung, explosive Entladung vom Realen abzurücken. Eine ganz auf rhythmische Gliederung gestellte, auch szenisch der Realität entrückte Aufführung hatte man schon ein Jahr vorher auf der Berliner „Volksbühne" gesehen, als Immermanns Mythe „Merlin" zum erstenmal — fast neunzig Jahre nach ihrer Entstehung! — in der Inszenierung von Ludwig Berger auf die Bühne gelangte. Aber während der zeitlose Tiefsinn dieses Gedichts (vgl. S. 582 f.) doch nur einer begrenzten Zahl von Menschen zugängig war, sicherte die ungeheure Aktualität von Tollers Stück dem neuen Stil hier einen entscheidenden Erfolg. Dazu kam, daß in der Hauptrolle abermals ein charakteristischer Darsteller der neuen Generation sich durchsetzen konnte: Fritz Kortner, der in einer Physis von bärenhafter Schwere ein schmetternd schlagkräftiges Stimmorgan besaß und ekstatischen Ausbrüchen von grandioser Wucht gewachsen war; dieser Kortner wurde schnell die wichtigste schauspielerische Stütze des neuen Leiters der Berliner Staatstheater, Leopold Jeßner und seines sehr persönlichen, dem expressionistischen Willen verwandten Stils. Zurückdrängung alles auf bloße Illusion Gerichteten in der Szenengestaltung wie in der Schauspielerführung — also fort von Brahms grauem und Reinhardts farbigem Realismus, Gliederung eines möglichst neutralen Raums für sinnbildlich monumentale Gruppenbildung und Durchbildung der Schauspieler in Sprache und Bewegung zu großen rhythmischen Wirkungen, die an sich über alle psychologischen Details hinweg den Gehalt einer Dichtung ausdrücken sollten. Wie Jeßner auf diese Art den Stil für Wedekind geschaffen hatte, so schleuderte er jetzt Shakespeares Richard III in ein ähnliches rhythmisches Rasen und versuchte mit freilich fragwürdiger Wirkung Ähnliches an Schiller. Durch diese viel umkämpften Jeßnerschen Theaterabende ist für das Bewußtsein weiter Kreise der Expressionismus auf der Bühne erst geprägt worden. Er wurde nun zur Mode, er begann von der Theaterkunst, die ihn wesentlich unter literarischen Einflüssen entwickelt hatte, auf die dramatische Literatur zurückzuwirken.

Tollers literargeschichtliche Bedeutung ist jedenfalls wesentlich größer als sein dichterischer Belang. Reichten die sprachlichen Gestaltungskräfte schon in der „Wandlung" kaum aus, so war das folgende Werk „Masse Mensch" (geschr. Oktober 1919 im Festungsgefängnis Niederschönefeld) für das edle Streben, im Revolutionsgetriebe die Kräfte der Liebe vom Rausch der Gewalt

zu trennen, doch nur ein kümmerlicher, erfindungsarmer rhetorischer Ausdruck. Nicht nur die Technik, sogar einzelne Motive aus der „Wandlung" werden hier in Traumbildern wiederholt. Das Drama „Die Maschinenstürmer" (1922) begab sich, romanhaft und deklamatorisch wie es war, durch die Darstellung des ersten englischen Weberaufstandes in einen geradezu tödlichen Vergleich mit Gerhart Hauptmann, und in der Groteske „Der entfesselte Wotan" (1923) ist die Abhängigkeit von Wedekind so augenfällig wie in der gleichzeitigen Tragödie „Der deutsche Hinkemann" die Abhängigkeit von Büchner — und in beiden die Schwäche eigener Erfindungsgabe.

Daß das überwältigende Erlebnis von Krieg und Umsturz in dieser Generation zum Ausdruck drängte, war ebenso natürlich, wie daß sich diese Dinge, unübersehbar und allzu nah, einer wirklichen dramatischen Formung noch ganz entzogen. Als kraftvoll lebendige, wenn auch nicht im expressionistischen Sinne neuartige Darstellung eines Zeitproblems kommt fast nur „Hans im Schnakenloch" (1917) von René Schickele in Betracht, ein Stück, das geistreich und herzhaft die Tragödie eines Elsässers bei Kriegsausbruch darstellt. Spätere Stücke zeigen leider diese erhebliche Kraft durch allerlei expressionistische Marotten und Geistreicheleien verwirrt. — Im übrigen gab es wirre Arrangements von Leitartikeln wie „Die Gewaltlosen" des frühverstorbenen Pazifisten Ludwig Rubiner, undurchsichtige Symbolistereien des ausgesprochenen Lyrikers Paul Zech („Verbrüderung"), psychologisch stärkere, aber ähnlich bewegungsarme Ergüsse von Rudolf Leonhardt („Die Vorhölle"), proletarische Oratorien wie „Freiheit" von Herbert Kranz, die am ehesten als Nachfolge der Goeringschen „Seeschlacht" anzusprechen wäre. Da waren schließlich auch die lediglich vom Parteiprogramm durchseelten, papierenen Redeszenen des Kommunisten Franz Jung und des nicht im gleichen Grade unbegabten Karl Wittvogel. Mehr Menschliches vom Leiden und Kämpfen des Proletariats als diese alle zeigte Alfons Paquet (geb. 1881) in seiner Dramatisierung der Chicagoer Streiktragödie „Fahnen" (aufgef. 1924) und stellte das Ringen und Erliegen der einzelnen Führer mit ehrlichem und einfachem Gefühl dar. — Als Dokument der Gesellschaftskatastrophe übertrifft schließlich alle szenischen Versuche weit das riesige Buch von Karl Kraus: „Die letzten Tage der Menschheit" (1922; Epilog aufgef. Wien 23). Diese „Tragödie in fünf Akten" ist freilich kein Drama, sondern eine ganz einzigartige Mischung von dokumentarischen Belegen, leidenschaftlichen Plaidoyers, ingrimmigen Satiren und schmerzhaft lyrischen Phantasien — ein Werk, das nur durch den gemeinsamen zeitgeschichtlichen Antrieb, nicht durch die Formgebung mit den dramatischen Versuchen der Generation zusammenhängt.

Eine besondere Variante des persönlichen und sozialen Bekenntnisdramas

lieferte Fritz v. Unruh (geb. 1885). Er war schon vor dem Krieg mit einem Drama „Offiziere“ (1912) hervorgetreten, dessen erste Akte durch eine ungewöhnliche Lebendigkeit der einzelnen Kasinofiguren und durch ein mitreißend starkes Gefühl für die Tragik dieser Berufskrieger im Frieden fesselten. Dann verlief sich das Stück — die Offiziere in einen Kolonialkrieg nach Afrika verschiffend — in eine uninteressante Variation des „Prinzen von Homburg“. Es folgte ein Drama „Prinz Louis Ferdinand“ (gedr. 1914, aufgef. 21), das in Einzelheiten von Leben blitzte; aber die im Sturm- und Drangstil hingefegten Szenen schlossen sich kaum zu erkennbar klarem Sinn zusammen. Der Krieg hat dann diesen altpreußischen Offizier in schwere Konflikte gestürzt, ihn zur Absage an alle Ideen des Schwertadels getrieben, zum Herold einer neuen Kultur der Freiheit, des Friedens, der Liebe gemacht. Aber die Berechtigung der heute weit verbreiteten Meinung, daß diese menschlich schöne und mutige Entwicklung zugleich einen großen dramatischen Dichter hervorgebracht habe, ist zweifelhaft. Schon den begabten Erstlingswerken Unruhs fehlte geistige Organisation; sie trat auch jetzt nicht ein, wo der leidenschaftliche Wille, die Zeitprobleme zu lösen, seinen Gestalten den prachtvoll realistischen Umriß nahm und sie zu pathetischen Allegorien aufblies. Nach dem ganz aus lyrischen Reflexionen zusammengesetzten Gedicht „Vor der Entscheidung“ (geschr. 1914/15, gedr. 19) folgte die Tragödie „Ein Geschlecht“ (geschr. 1915/16, gedr. und aufgef. 18), die als der erste Teil einer Trilogie gedacht ist, von der als zweiter Teil das Spiel „Platz“ (aufgef. 1920) vorliegt. (Ein jugendliches Empörerdrama voll exzentrisch gesteigerter, aber an sich banaler Motive: „Stürme“ — aufgef. 1923 — gehört nicht in diese Reihe.) Die Tragödie „Ein Geschlecht“ treibt in typenhaftem Umriß drei „Söhne“ und eine „Tochter“ zur Empörung wider die „Mutter“, die sie in diese Zeit der Greuel hineingeboren hat. Hier wollten viele den Anfang einer großen neuen Dramatik erblicken; aber es scheint fraglich, ob das ununterbrochene Fortissimo dieser wirr gedachten, nicht lebendig gefühlten Gestalten uns mit dem Klang lebendigen Geistes befreien kann — wie es fraglich bleibt, ob diese mit unendlichen Bildern fieberhaft überfüllte Sprache ein Ausdruck dichterischer Kraft ist:

Die Welt war so zertreten und zerstampft,
daß sie zu Leichen brach und meine Knie
im Schreck von schnell verstummten Mäulern — froren!

... und alle Schleuderglut der Sinne irrt
wie Wirbelsturm durch Trümmer, die ich schuf.

Diese ineinandergestopften Bilder erzeugen wohl das Gefühl einer dumpf kreisenden Unklarheit, aber sie schenken niemals das seelische Glück, mit dem

ein geistig und musikalisch durchgeführtes Bild uns als Ausdruck dichterischer Leidenschaft segnen kann. Die Zukunft dürfte in Unruhs dramatischen Gedichten eher ein Fiebersymptom als eine vorwärtsführende Gestaltung der Zeitseele erblicken.

An dem unverhältnismäßig großen Erfolg Unruhs hatte einen wesentlichen Anteil die Tatsache, daß hier ein Mitglied ältesten preußischen Staats- und Heeresadels ins Lager der neuen Zeit überging. Die Assoziation mit Kleist spielt sicher in der modischen Schätzung Unruhs ihre große Rolle — eine so bedenkliche Folie der Stil dieses Einzigen für Unruhs Dramen bildet. Dabei war Unruh nicht der einzige junge Mann seiner Kaste, der von geistiger Bedrängnis sich zu dramatischer Auseinandersetzung getrieben fühlte. Joachim v. d. Goltz (geb. 1892) hatte unter dem Titel „Die Leuchtkugel" Kriegsszenen von ergreifendem inneren Ernst der geistigen Erörterung geschrieben, dann in „Vater und Sohn" (1922) den Konflikt des jungen Fritz mit Friedrich Wilhelm I dramatisiert — voll großartiger Kraft in einzelnen Szenen, im ganzen ohne die letzte Knappheit und Klarheit. Diese typische Preußentragödie (vgl. S. 616) ist übrigens unmittelbar vor Kriegsausbruch schon von Emil Ludwig, von Burte und Paul Ernst neu gedichtet worden. Während des Krieges machte Hermann v. Böttícher (aus hannoverschem Adel) den großzügigen Versuch, das ganze Leben Friedrichs d. Gr. als eine einheitliche Tragödie der Entselbstung zu gestalten. Das zweiteilige dramatische Gedicht enthielt außerordentliche Talentproben und erregte Erwartungen, denen der Verfasser bisher mit einigen halb expressionistischen Zeitstücken, die viel zu wenig Abstand von ihrem Stoff hatten, noch nicht entsprochen hat.

Für die Fortführung der expressionistischen Formversuche im Drama waren belangvoller andere Autoren, deren Interesse minder leidenschaftlich von der Erörterung des sozialen Zeitproblems in Anspruch genommen waren, die sich, in sehr verschiedener Art freilich, dem zeitlosen Problem des Menschen zuwandten. Hier ist, wenn nicht an künstlerischer Kraft, so ganz gewiß an geistiger Konsequenz die bedeutendste Erscheinung Paul Kornfeld aus Prag (geb. 1889). Er proklamierte das reine Seelendrama: „Überlassen wir es dem Alltag, Charakter zu haben, und seien wir in größeren Stunden nichts als Seele. Denn es ist die Seele des Himmels, der Charakter aber allzu irdisch. . . . Die Psychologie sagt vom Menschen ebensowenig aus wie die Anatomie" — deshalb Abwendung von aller psychologischen Linienführung, von allen Feinheiten der Charakterisierung und Motivierung! Nur in ihrem zentralen Seelenverhältnis, in ihrer Distanz vom Göttlichen, sozusagen mit ihrem spezifischen religiösen Gewicht sind die Gestalten wertvoll. In den

beiden Dramen, die Kornfeld in diesem Sinne durchgeführt hat, „Die Verführung" (aufgef. 1918) und „Himmel und Hölle" (aufgef. 1920) bedeuten deshalb alle Gestalten nur Grade der Seelenhaftigkeit — von dem aus der Sehnsucht zum Unbedingten lebenden Werther-Menschen Bitterlich bis zu jenem Joseph, den er erwürgt, weil Joseph der Philister, die entseelte Kreatur an sich ist, von dem „Grafen Ungeheuer", der aus Mangel an Mut zur eigenen Seele zwischen ganz Gutem und ganz Schlechtem in furchtbaren Kurven geschleudert wird, bis zu jenem Jakob, der als Ankläger Gottes alles Menschenleid konzentriert, und bis zu der Gräfin Beate, die durch höchstes Leid verklärt und ganz göttliche Seele geworden, diese dunkle Stimme noch übertönt. Es ist ein Konzert übergangsloser Seelenausbrüche, das in höchster Deutlichkeit die Schule des Meisters verrät, der überhaupt allgemach der stärkste Beweger dieser Generation wurde: des Russen Dostojewskij. Freilich von dem unerhörten Maß psychologischen Kennens und Könnens, dem unerschütterlichen Fundament von Dostojewskijs überpsychologischen Harmonien waren all seine deutschen Jünger sehr weit entfernt. Kornfeld hielt die Handlung seiner Seelensymphonien bewußt primitiv, um seine Gleichgültigkeit gegen alles psychologisch Raffinierte zu unterstreichen. Aber ob dieser Verzicht auf alle feinere Ausgestaltung des sinnlich-seelischen Elements so ganz freiwillig war, das schien von vornherein fraglich und wurde es noch mehr angesichts der folgenden Produkte des Autors: eines erotischen Utopienstücks „Der ewige Traum", das eine so frostig kindliche Verstandesspielerei ist wie alle szenischen Utopien, und der Charakterkomödie „Palme oder der Gekränkte", wo plötzlich das älteste Lustspielschema der ehrwürdigen Abstammung Menander-Plautus-Molière-Holberg usw. wieder auftaucht und mit leidenschaftslosem Geschick gehandhabt wird.

Den Versuch, die körpergewohnte Schaubühne zu einem Schauplatz rein seelischer Vorgänge zu machen, wurde noch auf mannigfachste Art angestellt. Kornfelds Landsmann Max Brod (geb. 1884) hatte schon 1913 mit einem lyrischen Akt „Die Höhe des Gefühls" versucht, den Stil der Hofmannsthalschen Einakter vom Skeptisch-Klagenden ins Verzückt-Gläubige zu wandeln. Aber bei seinen weiteren Versuchen blieb Brod meistens in einer recht unfruchtbaren Mitte zwischen psychologischem Realismus und visionärer Ekstase stecken, wenn auch einige dieser Stücke (namentlich „Eine Königin Esther") schöne Einzelheiten aufweisen. Schließlich ist er bei äußerst herkömmlichen und bequemen Theaterstücken gelandet. („Clarissas halbes Herz"). — Andere Schriftsteller wanderten den Strindbergschen Nebelweg nach Damaskus: Franz Theodor Csokor (geb. 1885, „Die rote Straße"), Will Erich Peukert („Passion"), der jungverstorbene Hans Kaltneker in dem urchristlich eingestellten Ar-

beiterdrama „Das Bergwerk" (aufgef. Wien 1923) und der visionärem Stil sich schwer bequemenden Tragödie der Homosexualität „Die Schwester" (aufgef. Wien 1923). Noch viel radikaler gebärdete sich Friedrich Wolf. Er schrieb zunächst ein Stück „Das bist Du", im Kern eine keineswegs originelle, doch im süddeutschen Dialekt kraftvoll durchgeführte Liebestragödie — aber mit einem Vorspiel und Nachspiel der absoluten Wesen im leeren Raum und durch Stimmen der Möbel und Geräte (vgl. S. 499) mystisch gefärbt. Ein anderes Groteskspiel, zum Teil ganz witzig, in äußerster Verhöhnung des sozialen Menschen die Wedekindsche Karikatur fortentwickelnd, dann aber ins Revolutionäre und tragisch Metaphysische gereckt, nennt sich „Der Unbedingte" mit dem mehr als koketten Untertitel „Ein Weg in drei Windungen und einer Überwindung", und unter dem Personenzettel heißt es: „Einzelne Personen gehen ineinander über" (also wie in Justinus Kerners Schattenspielen) — mehr kann vom dreidimensionalen Schauspieler nicht gut verlangt werden! Aber nach diesen Versuchen, „die Welt und ihre diesbezüglichen Beziehungen auf den Kopf zu stellen", mauserte sich Wolf nach einigen Übergängen zu dem kräftigen, aber durchaus in den üblichen Theaterformen gehaltenen Bauernkriegsstück „Der arme Konrad" (1924). — In einem den Wolfschen Unbedingtheiten verwandten Karikaturspiel „Methusalem" (1922, aufgef. 24) proklamiert Iwan Goll ganz ähnliche Prinzipien für die Groteske wie Kornfeld für das Pathos: „Nicht Charaktere mehr, sondern die nackten Instinkte." Und er bringt es in dieser Technik immerhin so weit, daß die drei Instinkte, die ein Individuum in sich beherbergt, als gleichaussehende Masken mit den Etiketten Ich — Du — Er auf den Hüten nebeneinander auftreten. — Der Deutsch-Russe Gregers Jarchow hat einen in seinem ästhetischen Widersinn ganz interessanten, an Kaisers „Nebeneinander" erinnernden Einfall, indem er zwei völlig verschiedene, durch nichts miteinander zusammenhängende Handlungen aktweise abwechseln läßt. Offenbar in der Meinung, daß sie wie die Sätze einer Symphonie, nur durch ihre verschiedene Stimmung eine rein musikalische Einheit erzielen könnten. — Fred Antoine Angermayer schließlich, Schüler Sternheims mit seiner rohen „Komödie um Rosa" und ekstatischer Prophet Kaisers, steigert in einem Drama „Raumsturz" ein Motiv aus Kaisers „Gas II" nicht nur dahin, daß der Übermensch durch seine wunderbare Erfindung gleich das ganze Menschengeschlecht vernichtet; er macht noch einen Akt im Chaos, wo der „Erfinder" mit Gott (beide durch bunte Lämpchen im dunkeln Raum markiert) ringt und durch seine Willensmacht von ihm erreicht, daß die ganze Schöpfung ins Nichts zurückgenommen, Gott selbst als bloßer Menschengedanke aufgelöst wird. Dann sagt der tote Erfinder: „Ich traumletzter Wille entdenke mich!" Hierauf verlischt er; „sekundenlange Ur-

stille, Vorhang senkt sich über dem Chaos". Damit senke sich der Vorhang über dem dramatischen Chaos — über den verzweifelten Versuchen nämlich, dem Problem der Seele auf außerdichterische Weise mit dem szenischen Apparat beizukommen! Denn darauf läuft all dieses Wüten gegen die reale Illusion auf der Bühne hinaus: man möchte das Unsichtbare in irgendeiner Form doch sinnlich sichtbar machen. — Mit dem unsinnlichen Mittel sprachlicher Bezauberung haben die dramatischen Dichter das in Wahrheit immer vermocht.

Simmel hat vom Expressionismus die tiefe Definition gegeben, er sei ein Ausdruck des Willens, das Leben absolut, jenseits all seiner Inhalte zu erfassen. Diesem Bedürfnis nach dem Absoluten dient wohl gleichmäßig jede Zerstörung des Organischen durch Verselbständigung der Lebenselemente — gleichviel, ob das in der Richtung auf die reine Seele oder auf den reinen Körper geschieht. Und so erklärt es sich, daß in dieser Generation die Krämpfe der völlig entkörperten Seele sich unmittelbar und in bester Kameradschaft neben den Orgien des ganz entseelten Körpers finden. Das Antiorganische ist die tiefe Gemeinsamkeit. Den äußersten Punkt in der Verabsolutierung des Körpers bedeutet hier das dramatische Buch „Pastor Ephraim Magnus" (gedr. 1919) von Hans Henny Jahnn (geb. 1894), das zur Bestürzung vieler 1920 durch den Kleistpreis betont wurde. Hier werden nicht nur alle irgend erdenkbaren Greuel der Sexualität losgelassen — der Körper in all seinen Funktionen bildet ein völlig absolut genommenes Problem, und im durchaus methodischen Wahnsinn geht der letzte Kampf des Pastors darum, die toten Körper seiner Geschwister vor der Verwesung zu bewahren! Das Jahnnsche Stück, dichterische Situationen nur hin und wieder in der Art der Lenz und Klinger andeutend, besteht im wesentlichen aus wütenden Diskussionen von grausiger Breite — ein philosophischer Dialog, den man sich etwa vorstellen kann, wenn man annimmt, daß Wedekind im Grunde nicht ein Künstler, sondern ein doktrinärer Teufelspriester gewesen sei. Das Buch Jahnns als kulturgeschichtliches Dokument im Giftschrank der Menschheit aufzuheben, mag seine Berechtigung haben; die weiteren Variationen seines gräßlichen Themas, die er geliefert hat, muß man in jedem Sinne für entbehrlich halten. — Nicht durch den Zwang solches grausig düsteren Körperglaubens, sondern mehr negativ durch den Mangel seelisch zureichender Erfahrung bei stark entwickeltem literarischem Geltungsbedürfnis sind die physischen Greuel in den Stücken von Arnolt Bronnen (geb. 1895), dem Sohn Ferdinand Bronners (vgl. S. 726), zu erklären. „Vatermord" (1920) wie „Anarchie in Sillian" (1924) bieten eine unglaublich stumpfsinnige Kette von Gewalttätigkeit, dort zwischen Vater und Sohn, hier zwischen Mann und Weib und den Rivalen um ein Weib. Ein gewisses energisches Tempo in der Dialogführung, das

namentlich in dem zweiten Stück zunächst einigen dramatischen Eindruck macht, verliert angesichts der völlig sinnlosen Häufung und Wiederholung rein physischer Gewalttätigkeiten sehr bald jeden Reiz nicht nur auf die Seele, sondern auch auf die Nerven. Die Brutalität ist hier nicht Konsequenz eines lichtlosen Glaubens wie bei Jahnn, sondern kokette Literatur, die sich aus allen möglichen Quellen nährt — namentlich auch aus der Psychoanalyse Freuds, deren theoretische Ausartung in der Generation überhaupt ein weitverbreitetes Mittel zur Sexualisierung jedwedes seelischen Geschehens bildete. Wie ganz literarische Willkür, wie ganz und gar Bluff die Brutalitäten Bronnens sind, ist an den banalen Allegorien, den völlig blutlosen Versen in seiner „Geburt der Jugend" (1922) mit Händen zu greifen. Von dem angeblichen Übermaß sinnlichen Erlebens, das sich in jenen Kraftproduktionen hätte austoben müssen, ist hier auch kein Hauch; alles ist unfruchtbare Gehirnanstrengung. Das naturlose Stampfen dieser erquälten Brutalität für den Rhythmus einer mächtigen Natur gehalten und als ausreichenden Ersatz für Phantasie, Geist, Seele, für jede menschliche Liebes- und Leidensfähigkeit genommen zu haben, wird immer als eines der stärksten Beispiele für die kritische Benommenheit ästhetischer Parteigänger gelten dürfen.

Das starke Talent des früh verstorbenen Hermann Essig (1878—1918) stieß offenbar gegen eine pathologische Schranke. In seinen zahlreichen Dramen ist eine an Wedekind gemahnende Energie der Dialogführung sehr häufig. Menschliche Abgründe werden mit erschreckender Kraft aufgerissen; aber regelmäßig verstrickt und verwirrt sich die ganze dramatische Organisation; die Handlung umkreist tierhafte, körperlich dumpfe (nicht nur sexuelle) Situationen immer wieder; man hat das Gefühl, daß hier viel weniger künstlerische Absicht als ein einfaches Versagen des ordnenden Geistes entscheidend ist. Es ist mehr eine Manie als eine künstlerische Äußerung; aber es bleibt freilich eine Kraftäußerung. Und jene Expressionisten, denen es überhaupt nur noch auf das Aufzeigen von Lebenskraft, und gar nicht mehr auf ihre irgendwie bauende oder zerstörende Wirkung ankam, konnten sich immerhin für ein Stück wie Essigs „Überteufel" begeistern, das eine nahezu vollständige Parade aller irgend erdenkbaren menschlichen Gemeinheiten und Freveltaten darstellt: sinnlos, seelisch ergebnislos, aber in einem wildwütenden Tempo. Es bleibt charakteristisch, daß sich Leopold Jeßner, der begabteste aller expressionistischen Regisseure, an diesem Stück zu einer wirklich bedeutenden Bühnenschöpfung begeistern konnte (1923) — wie es auch charakteristisch bleibt, daß das Inszenierungsbedürfnis jetzt über Grabbe auf Grabbes Vorbild „Titus Andronicus" zurückgreift; 1924, dreihundert Jahre nach den englischen Komödianten ging dieser wüste vorshakespearesche Shakespeare in München über die Bretter.

Zwischen diesen, die dem absoluten Körper huldigen, und jenen, die der absoluten Seele nachjagen, gibt es nun mannigfache Kreuzungen — nicht Verbindungen, chemische Mischungen, wie sie zum organischen Leben zurückführen würden, sondern mechanische Verknüpfungen, ein krasses Nebeneinander, in dem beide Teile absolut zu bleiben trachten. Da ist z. B. Alfred Brust (geb. 1891), Ostpreuße aus den litauischen Bezirken, da wo Asiens Wälder anfangen. Und er fühlt in sich etwas von der asiatischen Urkraft, die Tierisches unmittelbar in göttliche Ekstase umspringen läßt, ohne sich bei dem Bau eines menschlichen Zwischenreiches aufzuhalten, wie wir Abendländer es von Griechen und Römern gelernt haben. Brust hat merkwürdige kleine Spiele geschrieben (das „Südseespiel", das „Indische Spiel" u. a.), in denen der Zeitbegriff ganz aufgehoben wird und wie in einem primitiven alten Misterium die Menschen abtreten, 10 Jahre älter geworden wieder auftreten und ein ganzes Leben in zwanzig Bühnenminuten vorbeizieht. Er hat dann in einem Drama „Der singende Fisch" mit bemerkenswerter Stimmungskraft naturalistische Züge aus dem Leben seiner Heimat verwendet, hat in dem Drama „Die Wölfe" (1921) sogar auf die ehrliche alte Ibsentechnik umständlicher Expositionsgespräche, gedanklicher Diskussionen und symbolischer Stimmungsmotive zurückgegriffen und hernach 1924 die Hauptgestalt dieses Stückes, den Pfarrer Tolkening, in dem stark rhetorischen und schwach symbolistischen Akt „Die Würmer" und in dem wirr überladenen Märchen „Der Phönix" weiter geführt. Aber das Gemeinsame dieser sehr verschiedenen, sehr unreifen und in ihrer Heftigkeit doch irgendwie begabten Versuche ist einerseits aufs Äußerste gesteigerte Sexualität, die in den „Wölfen" bis zum Lustselbstmord der Pfarrersfrau durch einen Wolf gesteigert wird. Und dann das Umschlagen oder die Kontrastierung dieser besessenen Körperlichkeit durch ein ganz asiatisch begriffenes Christentum: Verkündung des nur in der Askese reinen Menschen — Verleugnung aller Körperwelt. Hier wird die Romantik in einem ganz anderen Sinne als bei den sanften Wienern wach, man darf an Wagner, auch an Zacharias Werner denken, dessen talentierte Mischung von Brunst und Heiligkeit den alten Goethe in Wut versetzte. — Von geringerer geistiger Energie als Brust und deshalb schwächer im Tempo und breiter in den Stimmungen, aber von einem ähnlichen unorganischen Chaos seelischer und sinnlicher Elemente erfüllt, ist die Theaterdichtung Dietzenschmidts (eigentl. Anton Schmidt, geb. 1893, Kleistpreis 1919). Mit knabenhafter und im Grunde bürgerlicher Aufgeregtheit hängt er am sexuellen Problem; besonders die Prostitution ist ihm ein schier unentbehrliches Thema. In der „Kleinen Sklavin" wirkt bei aller rührenden Gerührtheit des Verfassers die naturalistische Stimmungsmalerei ohne geistige Überlegenheit nur höchst peinlich. Aber in anderen Stücken „Christofer" (aufgef.

Königsberg 1920), „Die Nächte des Bruders Vitalis", „Die Jacobsfahrt", „Regiswindis" findet sein naives Theatertalent einen unmittelbaren Übergang von sexueller Erregung zum katholischen Misterium, das er freilich nicht geistig radikal, sondern mehr aus gerührter Stimmung begreift.

Damit steht Dietzenschmidt, vielleicht ohne es recht zu wollen, schon im Kreise der neu-katholischen Dramatik, die in der Nachkriegszeit mit beachtenswerter Energie hervortritt. Ein kluger Münchner Kritiker, Josef Sprengler, hatte sie vorbereitet, ein temperamentvoller Schriftsteller, Martin Rockenbach, wurde ihr Verkünder und ihre Hauptstütze der großzügig organisierte „Bühnenvolksbund". Er ist wesentlich als das Gegengewicht katholischer Kreise zur Volksbühnenbewegung geschaffen worden. — Im Anschluß an die Freie Bühne der Naturalisten hatten in Berlin 1890 ein paar Literaten und ein paar Dutzend organisierte Arbeiter eine „Freie Volksbühne" gegründet, die den Versuch machen wollte, die „Kunst dem Volke" zu bringen und den Theaterbesuch all den Millionen zu erschließen, die bisher durch die Praxis des Kartenverkaufs rein wirtschaftlich ausgeschlossen waren. Dieser Verein, der seinen Mitgliedern zunächst an Sonntagnachmittagen in gemieteten Theatern Vorstellungen verschaffte, wuchs im Laufe der Zeit zu einer Organisation von mehr als 150000 Menschen an, die heute das größte und schönste Schauspielhaus Berlins besitzt, mit dem Staat zusammen das Neue Opernhaus am Königsplatz aufgebaut hat und noch mehrere andere Theater fast gänzlich mit ihrem Publikum füllt. Als nach der Katastrophe von 1918 die Durchführung eines künstlerisch geleiteten Theaters mit privaten Mitteln im üblichen Geschäftsstil fast unmöglich wurde, verbreitete sich diese soziale Fundamentierung des Theaterwesens durch ganz Deutschland, so daß das Reich heute schon mit einem Netz von mehr als 200 Volksbühnen verschiedenen Umfangs, die mehr als eine halbe Million Mitglieder zählen, überzogen ist; in Österreich hatte 1906 eine parallele Bewegung eingesetzt. Nun ist die Volksbühne zwar nirgends parteimäßig gebunden, auch keineswegs überall eine ausgesprochene Arbeitersache; wohl aber steht sie ihrem Wesen nach auf freigeistig unkirchlichem Boden schon dadurch, daß sie die Pflege des modernen Dramas sich zum Ziele setzt, wie es sich von Shakespeare her gerade in den germanischen Ländern über Lessing, Schiller und Goethe, Hebbel und Ibsen, Anzengruber und Shaw, Strindberg und Hauptmann entwickelt hat: in einem deutlich betonten, oft sogar kämpferischen Gegensatz zu aller kirchlich dogmatischen Bindung — ein großartig zusammenhängender, durchaus organischer Versuch, gerade durch die Ausbildung des dramatisch mächtigen Menschen den Kern einer neuen, weltfrommen, wirklichkeitsstolzen Religiosität zu bilden. — Ohne auf das klassische Repertoire zu verzichten, versuchen nun positiv christliche, vor allem katholische Intellektuelle

das Theater im Dienste ihrer Gesinnung zu organisieren. Aber ganz naturnotwendig erweist es sich, daß die Dramatiker, die der „Bühnenvolksbund" nun in einem besonderen Verlag hochzüchtet, durchweg auf allerlei literarischen Umwegen zum Stil der alten Misterienspiele zurücktasten, dem ja keineswegs zufällig eine unmittelbare Weiterentwicklung zum eigentlichen Drama versagt blieb. In der Gebundenheit an ein Weltgefühl, das die letzte Wertbetonung nicht dem im Sinnlichen wandelnden Menschen zu leihen vermag, hat nur das Barock eine wahrhaft dramatische Darstellung entwickelt. Und so ringen unter den neukatholischen Dichtern nicht nur schwache Talente, sondern auch zweifellos echte und starke Begabungen wie Leo **Weismantel** (geb. 1888) vergeblich um eine lebenskräftige dramatische Form. All dies ist typische „Reaktion", Rückzug auf eine Vorform des Dramas, von der es eben nicht weiter ging. Weismantel, zugleich der klügste Theoretiker dieser Schule, hat ganz recht, wenn er sagt, daß die katholische Bevölkerung vor jeder anderen, die, mannigfach zerspalten, erst um einen neuen Glauben ringt, den großen Vorzug habe, daß sie ihren theatralischen Bestrebungen eine echte, Gebildete und Ungebildete umfassende Glaubensgemeinschaft zugrunde legen könne; er übersieht nur, daß sich auf der Basis dieses Glaubens wohl theatralische Spiele irgendeiner Art feiern lassen, daß aber für ihn ein großer, der größte Teil dessen, was seit Shakespeare im Drama hervorgebracht worden ist, unverwendbar bleibt. Die kunstreiche Auffrischung des alten Misterienspiels, wie sie neuerdings Hofmannsthal und in seiner Nachfolge der feinnervige Max **Mell** (geb. 1882) bieten, besagt wenig. Das sind preziöse Spielereien ohne Folgen. Viel belangvoller sind die Versuche der katholischen Bühnenbewegung, im Laienspiel zum Wiederaufbau der alten Formen zu kommen. Diese Bewegung ist eigentlich viel konsequenter als alle katholischen Versuche vom literarischen Buch- und Bühnendrama aus; aber folgerichtig ersetzt sie z. B. Schillers „Tell" durch einen religiös gefärbten Text Franz Johannes **Weinrichs**, dessen breite Ergüsse allerdings nicht wie Schillers Verse die Konzentrationskraft berufener Schauspieler brauchen. — An diesem Punkt der antidramatischen Rückkehr zum Laienspiel berühren sich wunderlich die Extreme, denn im Sowjet-Rußland versuchen es die Bolschewisten bei ihren großen Volksfesten mit nahezu textlosen Improvisationen theatralischen Stils, und unter den Schwärmern für das „proletarische Theater" in Deutschland fehlt es zum mindesten nicht an theoretischen Bewunderern dieser neuen Kunst. Kein Zufall, daß gleichzeitig die durchaus snobistische Augenkunst der Tairowschen Kammerspiele ihren Zug durch Deutschland antrat. Hier wurden die dramatischen Werte zugunsten einer kubistisch stilisierten Pantomime ganz und gar zurückgedrängt. Und diese ganze Bewegung, die den sprechenden Schauspieler einigermaßen durch den

Tänzer ersetzen zu können meint, gliedert sich ein in das ungeheuer starke und ungeheuer anspruchsvolle Vordringen der Tanzkunst, die mit zahllosen Schulen und Propheten sich als Ersatz oder doch als Verjüngungsquell der dramatischen Wortkunst anbietet.

Wenn nun auch die Entwicklung des Dramas gewiß die sprachkünstlerische Arbeit von zwölf großen Menschenaltern keineswegs zum alten Eisen werfen wird, um von vorn anzufangen, wenn jene Entwicklung eine dichterische bleiben muß und wohl über Shakespeare und Hauptmann hinaus, aber keineswegs an ihnen vorbei gehen kann — so trägt doch das Volk, das jetzt durch Volksbühnen, Theatergemeinden, Bünde aller Art neu ins Theater geführt wird, großes Verlangen nach einer Kunst, die auch die sinnlich zauberischen Mittel des Theaters entfaltet, seine Schauwerte zur Geltung bringt! (Und diese Forderungen werden dringlicher besonders dadurch, daß sonst die Massen ganz dem Bann der neuen Filmbühne erliegen müssen, die ja an reinem Augenreiz Ungeahntes bietet.) Daß aber sinnlich bunte Theaterwirkung auch als Chiffer eines sehr tiefen Sinns heute in Deutschland Publikum gewinnen kann, dafür gibt es ein starkes Beispiel: ungefähr gleichzeitig mit dem zweiten Strindberg wurde für Deutschland der von der naturalistischen Generation so ganz vernachlässigte erste Ibsen sichtbar. Man spielte „Brand" und „Kaiser und Galiläer", aber ein geradezu unwahrscheinlicher Erfolg — unwahrscheinlich bei einem Werk von so hohem künstlerischen Ernst! — heftete sich an „Peer Gynt" (vgl. S. 659). Der phantastische Reichtum, die bunten Bilder, der musikalische Schmuck machten dies tiefsinnige, sicherlich nur wenigen völlig klare Theaterstück von 1910 an zu einem Liebling des deutschen Theaterpublikums. Ein Jahrzehnt hindurch haben zwei große Berliner Bühnen in verschiedenen Übersetzungen nebeneinander mehrmals wöchentlich vor vollen Häusern „Peer Gynt" gespielt. Und nach und nach hat fast jede große deutsche Stadt das schwierige Werk herausgebracht und oft so den „größten Kassenerfolg der Saison" erzielt. Dabei ist es sicher, daß von den vielen, die das großartige Sinnenbild Ibsens nicht verstandesmäßig begriffen, nicht wenige mit ihrem Gefühl eine fruchtbare Ahnung aus diesen starken Theaterbildern empfangen haben. Wie das in dieser nervösen, allzu ungeduldigen Generation nicht weiter erstaunlich ist, hat das Begreifen der Lehre, die dieser Theatererfolg bot — der Lehre von der Notwendigkeit stärkerer sinnlicher Theatermittel zum Ausdruck tieferen Sinns —, zunächst nur ein großes Unheil angerichtet. Es hat einen wirklich großen Lyriker, vielleicht das stärkste Talent der expressionistischen Generation, zu einem ganz unerträglichen Theaterdichter gemacht. Franz Werfel (geb. 1890) schrieb zunächst kleine, gedanklich lyrische Szenen im Stile des ersten Expressionismus, die für das lebendige Theater

zwar nicht in Betracht kamen, aber durchaus im Bereich seiner echten, musikalisch visionären Kraft lagen. Als er während des Krieges seine Bearbeitung der „Troerinnen" des Euripides herausgab, blieb bei mancher barocken Wucherung doch immer noch eine große Sprachkraft wirksam. Aber dann 1920 überwältigte ihn der Ehrgeiz, mit einem Griff alle Anforderungen der Bühne und die Seelennot der Zeit zugleich zu befriedigen. Völlig vergessend, daß Erkenntnis eines Weges und Kraft, ihn zu gehen, zweierlei sind, schrieb er die „magische Trilogie" „Spiegelmensch" (aufgef. Leipzig 1921). Um ein altes romantisches Motiv vom diabolischen Doppelgänger werden Kostüme aus Tausend und Einer Nacht gelegt, es werden Anleihen in der dramatischen Weltliteratur von Goethes „Faust" bis zu Strindbergs „Traumspiel" gemacht, speziell bei Ibsens „Peer Gynt" aber so starke, daß man fast von einer Kopie sprechen kann. Literatur muß überall den Lebensgehalt ersetzen. Was an Ideellem faßbar ist, bleibt durchaus trivial, und die Sprache voll gezwungener, kraftloser Wendungen läßt nur noch ganz selten den großen Lyriker erkennen. Dabei wird im Stile Fausts und Peer Gynts mit lässiger „Genialität" Aktuellstes und Persönlichstes in die erhabene Weltbetrachtung gestreut, und ein Ausfall gegen Karl Kraus hat wenigstens den Erfolg gehabt, daß dieser eine ebenso boshafte wie witzige Entgegnung verfaßte: „Literatur oder Man wird doch da sehen". Die Berechtigung dieses Hohns besteht darin, daß „Spiegelmensch" wirklich nichts als aufgeblasene Literatur, das Unrecht darin, daß Werfel eben doch nicht Literat, sondern Dichter ist — aber ein Lyriker, der, vom Drang zur Bühne ergriffen, schlimmen Täuschungen unterliegt. Ohne inneres Verständnis für dies nur in objektiver Anschauung zu gewinnende Material hält er dann die grellsten Farben für die seelisch bedeutendsten, das ungewöhnlichste Geschehen für das sinnbildlich Wichtigste, die roheste Wirkung für die gewaltigste. So schreibt Werfel nach „Spiegelmensch" den „Bocksgesang" (aufgef. Wien 1922), der der geheimgehaltenen und nach Jahrzehnten ausbrechenden tierischen Mißgeburt eines Großbauern mythische Funktionen zumutet, und schließlich gar das Trauerspiel „Schweiger" (1922), in dem Politik, Psychiatrie und Mystik zu einem wahrhaft giftigen Theaterbrei gemischt werden und die Spannung auf einen bevorstehenden Ausbruch von Mordwahnsinn noch mit einem brennenden Schiff voll Kindern, einer Abtreibung, ein bißchen Okkultismus und anderen Effekten gewürzt wird. Gemeint war eine sinnlich packende Folge lebendiger Vorgänge als Ausdruck tiefer Weltanschauung; zustande kommt eine rohe Verknüpfung greller Theaterwirkungen, denen eine philosophische Bedeutung wie eine Etikette aufgeklebt ist. Das Mißverhältnis stammt aus dem ärgsten Gebrechen der ganzen Generation: aus der rasenden Ungeduld, mit der sie immerfort Dinge machen

will, die nur wachsen können. Deshalb trug dies Jahrzehnt voll hitzigsten Willens zum Drama kaum eine lebendige Frucht. Aber freilich, diese verzweifelte Ungeduld war nicht ein beliebiger Fehler dieser in die Weltkatastrophe geschleuderten Jugend — sie war ihr tragisches Schicksal.

Neue Wirklichkeit

Am Ende von Ibsens großer Dichtung „Kaiser und Galiläer" fällt das Wort von „jenem großen Tage, da der Gewaltige kommt, um zu richten über die lebendigen Toten und über die toten Lebendigen". Aber Dehmel hat einmal sehr tief erkannt: „auf Erden ist immerdar jüngstes Gericht". In jedem Augenblick der Geistesgeschichte erleben wir die Auferstehung großer Toter inmitten aller totgeborenen Bemühungen der Lebendigen. So war der größte und zukunftsvollste deutsche Dramatiker der nun abgelaufenen Epoche, die man die expressionistische nannte, schon seit dem Jahre 1837 tot. Mehr als zwei Menschenalter nach seinem Ableben erstand er plötzlich aus der unfruchtbaren Existenz einer Nummer im literarhistorischen Kuriositätenmuseum zur lebendigsten und fruchtbarsten Wirkung. Georg Büchner (vgl. S. 609 ff.) wurde im ersten Jahrzehnt des zwanzigsten Jahrhunderts der leidenschaftlich verehrte Führer der Jugend, dem man hundertfach nachstrebte, ohne ihn freilich irgendwie erreichen zu können. Dichtungen wurden seinem Andenken gewidmet, Aufsätze, Doktorarbeiten und Monographien in Fülle über ihn geschrieben, Gesamtausgaben seines Werkes erschienen in kurzer Folge. Und vor allem: nach einem mehr als siebzigjährigen Buchdasein begannen seine Stücke plötzlich auf der Bühne zu erscheinen. Der Versuch, den die Berliner Volksbühnen im Anfang des Jahrhunderts mit Aufführung von „Dantons Tod" machten, blieb noch ohne stärkeres Echo, ebenso wie ein paar Jahre später ein Versuch von Münchener Studenten mit „Leonce und Lena". Aber 1916 wirkt Reinhardts Inszenierung von „Dantons Tod" in Berlin bahnbrechend. Seither sind alle drei Stücke Büchners, vor allem auch der „Woyzeck", für die deutsche Bühne erobert worden. Fast jedes größere deutsche Theater hat im Laufe der letzten Jahre eines dieser Werke herausgebracht, fast überall sind sie wie etwas Allermodernstes umkämpft worden. Ja an einigen Orten — und gerade in Büchners Vaterstadt Darmstadt! — haben naive Zuschauer nach Vorstellungen von „Woyzeck" oder „Leonce und Lena" gegen den seit zwei Menschenaltern toten Autor, den sie für einen dieser exaltierten Jüngsten hielten, auf das heftigste demonstriert. Wie war das möglich? In Büchners sprunghaft kurzer Szenenführung, in seiner heftig geballten Charakteristik, in seiner Kühnheit, vom Pathetischen ins Groteske zu springen, in all dem fühlte die Zeit den

Willen zu rücksichtsloser, keine ästhetische Konvention und keine äußere Wahrscheinlichkeit achtender Expression. Die tiefe, in noch mehr als politischem Sinne aufrührerische Stimmung, mit der dieser Büchner hell spottend und furchtbar anklagend der Gesellschaft gegenüber trat, all das war Geist vom Geiste dieser Jugend. Sie begriffen zunächst freilich mehr seine menschliche Tendenz als das künstlerische Wesen, durch das sie sich so machtvoll offenbarte. Denn Büchners Genie war es, nirgends die Natur zu überspringen, sondern sie durch festes Erfassen und leidenschaftliches Unterstreichen in den charakteristischsten Zügen über sich selbst hinauszutreiben. In diesem Sinne stand er ganz in der großen Shakespeareschen Tradition und darf — zwei Menschenalter nach den Lenz und Klinger geboren — als das größte Talent von „Sturm und Drang" angesprochen werden. Mit ihren lyrisierenden und deklamierenden Dramen stürzte die expressionistische Jugend an Büchners großartigem dramatischen Gleichgewicht freilich ebenso weit vorbei wie mit ihren alle Naturformen auflösenden Grotesken. Büchners Sprache läßt aus üppigster, wilder Körperlichkeit in der Musik unendlich blühender Bilder immer wieder die trauernde und jubelnde Seele erscheinen. Er besitzt durchaus die organische Einheit, die im Grunde allein vom lebendigen Schauspieler verkörpert werden kann und auch im Drama Richtpunkt aller künstlerischen Menschendarstellung bleiben muß. Er ist es, in dessen Zeichen unser Drama aus dem Nebelreigen der Abstraktion wieder erdwärts den Lauf nimmt, zur Verwirklichung.

Neben den Ekstatikern des absoluten Körpers oder der reinen Seele, den Lyrikern und den Groteskťänzern gab es von Anbeginn in der expressionistischen Generation junge Leute, die jene Einstellung suchten, die Wedekind mit „Frühlings Erwachen" schon gehabt hatte: Erneuerung des Dramas durch eine in sinnlichster Sprachgestaltung wirkende Lyrik, heftigster Kampf und tönende Stimmungskraft im schnellen Wechsel kurzer Szenen. Ein starker Versuch dieser Art war Arnold Zweigs (geb. 1887) „Ritualmord in Ungarn" (aufgef. Wien 1919), der freilich das Büchnersche Drama mit eingelegten Szenen eines reinen Misterienspiels unterbrach. Ganz unmittelbar als Epigonen Büchners sind dann Zoff („Kerker und Erlösung" — „Schneesturm" — „Rasputin"), Heiseler („Grischa"), Griese („Godam") anzusprechen. Und am wichtigsten ist der Büchnersche Einfluß auch bei Bert Brecht (Kleistpreis 1922). Zwar gibt es in seinem zunächst bekannt gewordenen „Trommeln in der Nacht" noch Spuren genug von Kaiserscher Karikatur und Strindbergschem Spuk, aber das Entscheidende ist ein wild vorstoßender Wille zu lebendiger Menschengestaltung, der die Sprache in kriegerischen Epigrammen ballt und in tiefen Naturbildern jäh schmelzen läßt. Auch die überraschende Schlußwen-

dung dieses Revolutionsstücks, das statt der üblichen Menschheitsdeklamation den abgestumpften, verwüsteten Heimkehrer an persönlichem Liebesgefühl genesen und vom Straßenlärm zur Erneuerung seines Menschentums umkehren läßt, scheint mir eine künstlerisch hoffnungsvolle Betonung zu enthalten. Denn nur der Rückzug des Gefühls aus der abstrakten Menschheit auf den lebendigen Menschen kann wieder zu lebendiger dramatischer Gestaltung führen. Von der Zukunft Brechts ist allerlei zu erwarten; auch „Dickicht" (aufgef. 1924 München) mit düsterer Stimmungsgewalt unübersichtlich komponierter Szenen und die Bearbeitung von Marlowes Eduard II (die dem starken vorshakespeareschen Gedicht freilich keinen höheren geistigen Zielpunkt, aber lebendige neue Einzelzüge gibt) lassen solcher Hoffnung Raum. Daß man aber — der hysterischen Unbedingtheit gemäß, mit der diese Generation jedes nur irgendwie sichtbare Talent hochtreibt — uns auch seine Vergangenheit zeigen zu müssen glaubte, war von Übel. Die Aufführung von Brechts Frühwerk „Baal" in Leipzig (1923) führte aus nicht unzureichenden Gründen zu einem Theaterskandal. Denn dies ist ein durchaus knabenhaftes Machwerk, eine Anhäufung von Szenen ohne Anfang und Ende, in denen der Dichter seinen Vaganten Baal mit renommistischer Wüstheit alles begehen läßt, was irgendwie einen Bürger entsetzen kann. Zweifellos steckt auch hier in einzelnen, im Sturm- und Drangstil geballten Szenen dichterische Kraft und noch mehr in einzelnen Liedstrophen, mit denen sich Brecht als echter Nachkomme des wilden Bänkelsängers Wedekind legitimiert. Aber das Ganze ist das typische, unausgegorene Pubertätsprodukt, wie es wohl zu keiner anderen Zeit an die Öffentlichkeit gelangt wäre. Die Überschätzung alles Jugendlichen an sich, die nervöse Angst, durch Ablehnung irgendeiner Unreife hinter den Modernsten zurückzubleiben, war eines der gefährlichsten Symptome dieser deutschen Übergangszeit.

„Wer nichts hat, kann nichts geben. Ein junger Mensch, der erst selbst in die Welt tritt, kann unmöglich die Welt kennen und sie schildern. Das größte komische Genie zeigt sie in seinen jugendlichen Werken hohl und leer." Dieser Lessingsche Satz gilt heut wie je. Ein Genie wie Büchner, das, zum frühen Tod geweiht, von vornherein in all seiner Jugendkraft etwas wie die Melancholie eines vom Leben Übersättigten zeigt, ist nur eine jener gewaltigen Ausnahmen, die die Regel bestätigen. Daß man von 1910 bis 1920 auf der deutschen Bühne beinahe nur Knaben zu sehen bekam, daß die Lebenserfahrungen der Dichter und ihrer Helden sich in Elternhaus, Schule, Pubertät und einem fernen Lärm von Krieg und Revolution erschöpften, das war die eigentliche Klippe, an der die sogenannten expressionistischen Bemühungen scheiterten. Es ist deshalb sehr wichtig festzustellen, daß in den letzten Jahren sich

der Mann mit seiner Welt, seinen Erfahrungen, Pflichten und Kämpfen, wieder auf der Bühne findet. Man muß in diesem Zusammenhang daran erinnern, daß auf ihren besonderen Wegen — am Expressionismus vorbei — ältere Talente wie Walter Harlan, Wilhelm Schmidtbonn, Hans Franck ein Drama erreicht haben, das der durchseelten Körperlichkeit, der vom Geist überwältigten Realität Büchners und seiner jungen Nachfolger durchaus verwandt ist. Aber auch sonst sind mancherlei Kräfte von reiferer und reicherer Menschlichkeit an der Arbeit. Bruno Frank (geb. 1887) zwar hat für die edle Humanität, die seine fein geformten Novellen beseelt, eine dramatisch zulängliche Form noch nicht gefunden, und es ist fraglich, ob er nach der Art seines Temperaments sie zu finden vermag. Aber Rolf Lauckner (geb. 1887), Ostpreuße wie sein Stiefvater Sudermann, ist sicher auf dem Wege zu einer eigenartigen und reichen dramatischen Form. Er setzt Charakterbilder, ironische und melancholische, aber stets gütig und stark gefühlte, aus kleinen Szenen im Grunde impressionistisch zusammen, sucht aber durch eine musikalische Sprachsteigerung bis ins Ekstatische hinauf die seelische Quintessenz zu gewinnen. Die Fähigkeit zum eigenen Leben, nicht durch bewußte Selbstbetonung, sondern durch Hingabe an das Leben anderer zu gelangen — „der Weg zu dir führt eben durch das Ganze", sagt Hebbel — diese Fähigkeit hat seit Hauptmann vielleicht kein deutscher Bühnendichter so stark besessen wie Lauckner. In den zarten Strichen seiner Charakterbilder: „Der Sturz des Apostels Paulus", „Christa, die Tante", „Predigt in Litauen", „Die Reise gegen Gott", „Schrei aus der Straße" u. a. steckt mehr wirkliche Menschlichkeit als in allen Revolutionsreden seiner Generationsgenossen. — Härter, strenger, straffer in der Haltung ist Hans W. Fischer (geb. 1876), der in straff geformten Akten Männerkämpfe gestaltete: „Flieger", „Der Motor", — in der schroffen Männlichkeit der Haltung hier vielleicht dem Brutalen noch allzunah und in der theatralischen Ausführung nicht ohne konventionelle Füllung. Aber in seinem letzten Werk „Der Jäger" (aufgef. Düsseld. 1923) kündigt sich eine gleichmäßige reife Beherrschung aller Lebenskräfte an, die diesem Liebesdrama großen Stil und bleibende Bedeutung gibt. — Auch Zech (s. S. 799) scheint sein vorher rein lyrisches Talent zu echter dramatischer Kraft zu sammeln. Von seinen zuletzt veröffentlichten Stücken ist besonders die szenische Ballade „Das trunkene Schiff" (1925) wertvoll, die in einer an nur stimmungsvollen Gliedern vielleicht noch zu reichen, aber zum Teil schon durchaus szenisch geschauten Kette von Bildern das Schicksal des Arthur Rimbaud vorführt, der siebzehnjährig der berühmteste Dichter Frankreichs und das Verhängnis Verlaines war, um drei Jahre später die Poesie für immer fortzuwerfen und noch sechzehn Jahre als Abenteurer und Eroberer in Afrika zu leben. Rimbaud war von großem Einfluß

auf die expressionistische Generation in Deutschland. (Wegen seiner allzu direkten Nachwirkung in Brechts „Dickicht" gab es 1924 sogar einen kleinen Literaturskandal.) Der wilde Gang seiner heiß hingehämmerten, nicht logisch nur gefühlsmäßig verbundenen Bilder, sein schrankenloses, allen bürgerlichen Begriffen trotzendes Temperament, seine ekstatische Suche nach dem Äußersten des Ausdruckes, das war es, was der fieberhaft erregten Generation der deutschen Nachkriegszeit so sehr entsprach. Daß nun aber einer aus dieser Generation unternimmt, diesen Dichter, der es wagte, seine Phantasie aus der Literatur in die Wirklichkeit dringen zu lassen, darzustellen, dramatisch und das heißt erkennend, abgerückt — das ist immerhin ein bedeutendes Zeichen. Die geistige Verknüpfung von Anfang und Ende müßte Zech für die künstlerischen Ansprüche des Theaters freilich stärker herausarbeiten, als sie von der bloßen Historie gezeigt wird; aber die Gestaltungskraft dieses Versuches ist doch bedeutend und echt dramatisch. — Auch daß der Lyriker Ernst Lissauer (geb. 1882) vom Epigramm und von der Ballade her durch einige Stimmungseinakter zu dramatischen Gebilden voll klarer, sittlicher Dialektik und keineswegs ohne sinnliche Farbe aufsteigt („Eckermann" — „Yorck", aufgef. Kiel 1924 — „Gewalt" Frankf. a. M. 24), wird für die Zukunft des deutschen Dramas vielleicht noch von Bedeutung werden. Auch der „Gneisenau" des vielgewandten, feinen und gescheiten Schriftstellers Wolfgang Goetz kündet in der überlegenen und doch leidenschaftlichen Gestaltung eines großen, historischen Charakters eine vielleicht bedeutsame dramatische Begabung an. — Julius Maria Becker (geb. 1887) war schon mit seinem noch im Krieg geschaffenen Drama „Das letzte Gericht" (aufgef. Darmst. 1920) von den ekstatischen Revolutionsdichtern der gründlichste, indem er den Feind der erlösenden Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit als doppelgängerisches Du in der Brust jedes Ich erkannte, das nicht anders als im Weltuntergang zu besiegen sein würde. Er war damals stark von Strindberg beeinflußt und hat in seinen späteren Werken („Der Freier", „Der Wundermann", „Der Schächer zur Linken") mancherlei expressionistische Abhängigkeiten noch nicht überwunden. Aber er ist durch geistige Einsicht und sittliche Gestaltungskraft offenbar bestimmt, nicht unter den ewigen Jünglingen zu bleiben, sondern ein Mann zu werden, der seine eigene Welt baut. — Paul Gurk (geb. 1880), erst 1921 durch den Kleistpreis bekannt geworden, hat durch langes einsames Schaffen eine bittere Schärfe, zuweilen auch eine gedankliche Überladenheit des Ausdrucks gewonnen. Als Buch liegt bisher nur sein „Thomas Münzer" vor, aber ein biblisches Drama „Dina", ein „Jeremias", eine „Persephone" sind schon auf die Bühne gelangt, und eine große Zahl anderer Werke wartet noch im Manuskript. Überall starke Versinnlichung der Gestalten in körniger Sprache, weiter geistiger Horizont,

aristokratisch bittere Färbung; viel Schrilles und Unausgeglichenes, auch lahme und unausgefüllte Momente, aber im ganzen eine große, mannhafte Kraft.

Noch sind allerlei jüngere Kräfte auf dem Weg, von denen man nicht recht weiß, wo sie sich zwischen literarisch geschminktem Theater und echter Dichtung ansiedeln werden: Max Mohr (geb. 1891), von dessen vielen dramatischen Versuchen sich bisher nur die „Improvisationen im Juni" (eine recht harmlose Ausgabe von Wedekind mit einem Schuß Eulenberg), durchsetzten — Emil Bernhard, der nach manchen im Temperament echten, in der Form überwiegend konventionellen Stücken in der „Jagd Gottes" (1925) einen stark persönlichen Ton fand. — Zuckmayer, dessen überaus jugendlicher Erstling „Kreuzweg" 1920 in Berlin scheiterte — Fritz Schwiefert, dessen lyrisch-szenisches Talent vorläufig allzu eng das sexuelle Thema umkreist — Elisabeth Raeming, von der ein ekstatisches Bauerndrama „Der Hof", wild, wirr, aber hoffnungsvoll eigenwillig, 1921 am Wiener Burgtheater gespielt wurde — Bernson, auf dessen sehr unreifen, sehr begabten Erstling „Die Pest" bisher nichts von rechtem Gewicht gefolgt ist — Leonhard Adelt, der in wüsten, aber kraftvollen Szenen ein Stück von Leibeigenschaft und Doppelgängertum „Fürst Zuboff" hingeschleudert hat — Melchior Vischer, dessen Versuche: „Debûreau", „Der Teemeister", „Chaplin", „Fußballspieler und Indianer" zum Teil interessantes sprachliches Leben zeigen, und Blume (geb. 1901, „Fahrt nach der Südsee" 1925) — — von ihnen allen kann man noch nicht wissen, wohin sie gelangen werden, aber fast von allen ist es klar, daß sie, mehr oder weniger bestimmt, ihren Ausgang von Büchner nehmen, daß sie die Formenwelt des deutschen Sturms und Drangs heraufbeschwören und daß sie in der Sprache unserer Zeit das shakespearesche Prinzip der Menschengestaltung neu beleben möchten: realpsychologisches Gefüge mit der Kraft innerer Musik ins Überreale geweitet.

All diese, die Jungen wie die Älteren, überragt vorläufig die Erscheinung des Niederdeutschen Ernst Barlach (geb. 1870). Die Geschichte der Künste wird es wohl als einzigen Fall zu buchen haben, daß ein Meister einer Kunst auf der Höhe des Lebens in einem völlig neuen Material zu arbeiten beginnt und es hier zu einer kaum geringeren Bedeutung und Wirkung bringt. Der Bildhauer und Zeichner Ernst Barlach bedeutete in der deutschen Kunst vielleicht die reinste Erfüllung des expressionistischen Gedankens. Ohne die Naturform jemals zu zerbrechen, belud er sie doch so schwer mit seiner innersten Leidenschaft, daß unvergleichlich eigene, unwiderstehlich starke Gebilde entstanden. Das gotische Erlebnis des von Gottes Sehnsucht in die Höhe gereckten Gestalt und das russische der vom göttlichen Geiste erdrückten, fast ausgelöschten Geschöpf, sie feierten in Barlach eine wunderbare und für den Zeitgeist höchst

ausdrucksvolle Vermählung. Immer wieder gestaltete er die breiten gebeugten oder schreitenden bäuerischen Gestalten, deren Gewänder der Wind faßt und emporwirft — es ist, als ob das Wehen des göttlichen Geistes durch alle Kreatur sichtbar würde. Und in solchem Stil bewegt sich nun auch seine dramatische Menschengestaltung. Zuerst im „Toten Tag" (gedr. 1912, aufgef. 19) noch die Gewandung des Märchens: der Sohn, dem die Mutter das Roß Herzhorn heimlich erschlägt, das ihn hinaustragen sollte in den Tag der Welt, weil „der Mensch nicht begreifen will, daß Gott sein Vater ist". Dann aber im „Armen Vetter" (gedr. 1918, aufgef. 19) und in den „Echten Sedemunds" (aufgef. 1921) beginnt die Menschendarstellung auf dem Barlach vertrauten niederdeutschen Grund; saftige Bauern- und Bürgertypen vom Strand der Elbe, üppige Schiffer und Reeder, verschrobene Doktoren und verhutzelte Kleinbürger bilden das Personal. Aber die Inbrunst suchender Seelen, die wissen wollen, wo Gott wohnt, reißt diese Menschen ins Spukhafte empor und ihre Alltagshandlungen gewinnen ein symbolisch ungeheures Gepräge. Hier ist der Naturalismus nicht von einer inneren Armut, die aus der Not eine Tugend macht, mit lyrischer Rhetorik umhangen, hier ist er von innerer Gewalt gesprengt. Dies ist nicht mehr Expressionismus in dem 1920 üblichen Sinne, sondern eine neue Form. Sehr charakteristisch, daß Leop. Jeßner (1922) die „Sedemunds" noch in einem phantastisch naturlosen Marionettenstil zu inszenieren versuchte und der Autor sich darüber entsetzte: Er habe doch ganz wirkliche Menschen geschrieben! Zwei Jahre später hatte dann am Berliner Staatstheater „Der arme Vetter" in einer auf festem Naturgrunde stehenden Inszenierung Fehlings sogar einen großen, dauerhaften, äußeren Erfolg. — Inzwischen war ein viertes Drama erschienen: „Der Findling" (1923), dessen Szenen nur eine lockere äußere Verknüpfung im Sinne eines mystischen Maskenzugs zeigen und allzusehr durch rein gedankliche Kraft zusammengehalten sind. Aber bald darauf kam die „Sündflut" (aufgef. 1924), in der der Umriß der Gestalten der biblischen Welt entnommen ist und Barlachs Sprache mit ihrer quadernhaften Größe, mit ihrer grausam starken und innig zarten Phantasie diesen erhabenen Rahmen vollkommen ausfüllt. Hier ist eine ganz große Kraft aufgeblüht, die noch wachsen will, hier ist nichts von einer festgelegten Manier zu spüren, hier werden immer neue Variationen der mächtigen Grundmelodie versucht. Mit Recht wurde dem schon 54jährigen Dichter 1924 der Kleistpreis verliehen — sein Werk bezeichnet den letzten Vorwärtsschritt, die Zukunft des deutschen Dramas.

Vielleicht ist Barlach der erste Dichter der deutschen Bühne, bei dem es einen Sinn hat, von einer „Überwindung" Gerhart Hauptmanns zu sprechen. Denn er stellt Gestalten auf die Szene, die in ihrer Situation aus so breiter, dumpfer

Fülle leben, wie nur irgendwelche Geschöpfe in „Fuhrmann Henschel“ oder in den „Webern“. Aber in diesen Gestalten ruht die Seele nicht als ein geheimnisvolles Licht, das erst sichtbar wird, wenn das Leben die umgebende Naturform zerbricht und auflöst. Barlachs Menschen tragen Seele wieder als eine furchtbar aktive Gewalt in sich, sie fordern Gott und die gottlose Welt heraus; sie entfesseln eine Handlung, die im dichterischen Aufbau, in der theatralischen Führung zuweilen noch zu breit, zu weit verzweigt, zu kraus erscheinen mag, die aber im innersten und stärksten Sinne dramatisch ist.

Denn was ist Drama anders, als die sprachliche Abbildung von Menschenseelen in ihrem nie endenden Kampf um den Sinn des Lebens? Daß sich in Deutschland heute wieder dichterische Kräfte regen, die stolz und mutig die Fortdauer dieses großen Kampfes bezeugen, der wahrhaft der Vater aller geistigen Dinge ist — das ist nicht nur für die Geschichte des deutschen Dramas von tröstlicher Bedeutung.

Seit einem Jahrtausend ringt der deutsche Geist um die dramatische Form. Spät erst sind ihm wirkliche weltbedeutende Werke in dieser Form gelungen — nie eine feste, gleichmäßige Fortarbeit sichernde Tradition. Fast in jeder Generation begann von neuem die suchende Arbeit. Aber eben dieses rastlose Suchen weist auf eine tiefe Wahlverwandtschaft zwischen dem deutschen Wesen und dieser Form des kämpfenden Gleichgewichts, der immer neu in Frage gestellten, immer neu errungenen Allgerechtigkeit. Das Ringen der deutschen Dramatik ist selber ein sehr echtes und deutsches Drama. Und eben dieses rastlose Suchen trägt seinen Gewinn an fruchtbarer Lebenskraft in sich. Es ist Lessing gewesen, der das Streben nach Wahrheit über allen Wahrheitsbesitz gepriesen hat, und ein deutscher Dramatiker unserer Tage hat hinzugefügt: „Wer sicher ist, und wenn er Gottes sicher wäre, ist ein Verderber.“ — Kein oberflächliches Weilen im Bereich einer festen Tradition war der deutschen Dramatik beschieden, aber ihr leidenschaftliches Suchen wird fortdauern solange wie die Lebenskraft deutscher Kultur überhaupt. Und dann wird auch in diesem Bereich die Erkenntnis kommen, die Faust, des deutschen Dramas größte Gestalt, gewann: die Erkenntnis, daß rastlos strebendes Bemühen die Erlösung, daß der Mut der Frage die beglückende Antwort, daß Suchen Finden ist.

Literatur

Für Literaturangaben, Zeittafel, beide Register gelten (abgesehen von den sich selbst erläuternden) folgende Abkürzungen: **Dld** = Deutschland, **dt** = deutsch, **Dr.** = Drama, **fz** = französisch, **Ggw** = Gegenwart, **Jh** = Jahrhundert, **Th.** = Theater, in allen Beugungsformen dieser Wörter. Ferner für Vornamen: **Aa** = Anna, **Adb** = Adalbert, **Adf** = Adolf, **Afd** = Alfred, **Afs** = Alfons, **Axr**, **Axs** = Alexander, Alexius, **Bh** = Bernhard, **Bro** = Bruno, **Bth** = Berthold, **Chf** = Christof, **Chn** = Christian, **Dn** = Daniel, **Ech** = Erich, **Et** = Ernst, **Fdd** = Ferdinand, **Frr** = Friedrich, **Fz** = Fritz, **Fx** = Felix, **Fz** = Franz, **Gf** = Gottfried, **Gg** = Georg, **Gli**, **Glo** = Gottlieb, -lob, **Gv** = Gustav, **Hm** = Hermann, **Hme** = Hermine, **Ho** = Hugo, **Hri** = Heinrich, **Hs** = Hans, **Jf** = Josef, **Jhn**, **Jhs** = Johann, Johannes, **Jk** = Jakob, **Jln**, **Jls** = Julian, Julius, **Ka.** = Karl, Carl, **Kd** = Konrad, **Kp** = Kaspar, **Kt** = Kurt, **Lp** = Leopold. **Lw** = Ludwig, **Ma**, **Me** = Maria, Marie, **Mfr** = Manfred, **Mg** = Margarete, **Mk** = Markus, **Mtn** = Martin, **Mx**, **Mxn** = Max, Maximilian, **Nk** = Nikolaus, **Oo** = Otto, **Phl** = Philipp, **Pl** = Paul, **Pt** = Peter, **Rb** = Robert, **Rch** = Richard, **Rf** = Rudolf, **Rh** = Reinhold, **Sbn** = Sebastian, **Sf** = Siegfried, **Sgm** = Siegmund, **Stf** = Stefan, **Thb** = Theobald, **Thd** = Theodor, **Ths** = Thomas, **Uch** = Ulrich, **Vt** = Viktor, **Wb** = Wilibald, **Wg** = Wolfgang, **Wh** = Wilhelm, **Wn** = Werner, **Wt** = Walter.

Die nachfolgenden Angaben sind für solche Leser bestimmt, die von unserm Werk aus auf die Quellen zurückzugehen oder dem Einzelphänomen, der Einzelgestalt, dem Einzelwerke näher zu treten wünschen, als es eine großzügige Darstellung verstattet. Hier wird natürlich nicht das Ideal des Nur-Bibliographen, vollständige Vollständigkeit, mit der jene Leser wohl nichts anzufangen wüßten, angestrebt, wohl aber Vollständigkeit des Wichtigen, auch sie freilich kaum erreichbar, die Liste aber von vornherein durch Verweis auf Goedekes „Grundriß zur Gesch. der dt Dichtung" (**GGr**) und auf Arnolds „Allg. Bücherkunde zur neueren dt Literaturgesch." (**AB**) entlastet. Diese, gleichviel in welcher Auflage man sie benutzt, kommt zunächst mit ihren Abschnitten II1, II2, II3c und II6c (Allg. Literaturgesch. schlechthin — eines bestimmten Zeitraumes — des Dr.s), mit III1, III2, III5c und III9c (Dt Literaturgesch. schlechthin — eines bestimmten Zeitraums — des Dr.s), mit XI5bβ (Theorie des Dr.s), mit XIX1 und XIX2 (Allg. und dt Th.gesch.) in Betracht, während GGr ^{2}1 und ^{2}2, auch noch ^{2}3 für unseren 1. und 2., GGr ^{2}2, ^{2}3 und ^{3}4I für unseren 3., ^{3}4I—IV und ^{2}5 für unsern 4., ^{2}6—^{2}10 sowie ^{1}3 für unseren 5. Abschnitt heranzuziehen sind. Leider sind GGr ^{1}3, ^{2}1—3, ^{2}5—^{2}6 bereits arg veraltet; wie man gegebenenfalls ihre Angaben vervollständigt, lehren AB I1 und I2. Für die beiden letzten Abschnitte unsres Werks tritt Arnolds „Modernes Dr." (^{2}1912, **AMD**) und seine „Bibliographie der dt Bühnen seit 1830" (^{2}1909, **ABB**) ein.

Nur zwangs- und ausnahmsweise, und am ehesten zu den beiden ersten Kapiteln unsres Werks, sind in diesen Listen verzeichnet: Biographien; Gesamt- oder Einzelausgaben von Dichtungen; Aufsätze in Zeitschriften oder anderen Sammelwerken. — Zugehörigkeit eines Buches zu Reihenfolgen wie „Palaestra", „Teutonia" u. dgl. ist nicht vermerkt, weil für bibliographische und bibliothekarische Erfassung des Gesuchten entbehrlich.

Das dt Dr. ist in seiner Gesamtentwicklung für sich allein bisher ein einzigmal dargestellt worden, vor langer Zeit, aber selbst für die bescheideneren Ansprüche jener Tage ganz unzulänglich (Kehrein 1840); die Gesch. des dt Lustspiels haben Emil Kneschke (1861, völlig veraltet) und neuerdings Karl Holl (1923) geschrieben.

I. Das Mittelalter und sein Ausklang

(Friedrich Michael)

1. **Ursprünge.** Hs Naumann, Primitive Gemeinschaftskultur (1921).

2. **Geistliches Spiel.** Wh Creizenach, Gesch. des neueren Dr.s ^{2}1 (1911). — Et Wilken, Gesch. der geistl. Spiele in Dld (1872). — Rch Froning, Das Dr. des Mittelalters (Dt Nat.Lit. 14, 1891). — Rch Heinzel, Abhandlungen zum altdt Dr. (Sitzungsb. der Wiener Akad., phil.-hist. Kl. Bd. 134, 1896); ders., Beschreibung des geistl. Schauspiels im dt Mittelalter (1898). — Gv Milchsack, Die Oster- und Passionsspiele, 1. (einziger) Bd (1880). — Lw Wirth, Die O.- u. P. bis zum 16. Jh (1889). — Ka. Weinhold, Weihnachtsspiele und -lieder aus Süddld u. Schlesien (^{2}1875). — Wh Köppen, Beiträge zur Gesch. der dt Weihnachtsspiele (1893). — Ant. E. Schönbach, Über die Marienklagen (1874). — Ka. Reuschel, Die dt Weltgerichtsspiele des Mittelalters und der Reformationszeit (1906). — Hs Joach. Moser, Gesch. der dt Musik Bd 1 (1920): Von den Anfängen bis zum Beginn des 30j. Krieges. — Samuel Singer, Die Dichterschule von St. Gallen. Mit einem Beitrag von Pt Wagner: St. Gallen in der Musikgesch. (1922). — Wh Arndt, Die Personennamen der dt Schauspiele des Mittelalters (1904). — F. Wilmotte, Les passions allemandes du Rhin dans leur rapport avec l'ancien théâtre français (1898). — Me Bath, Untersuchungen des Johannesspiels, der Blindenheilungs- und der Maria-Magdalenenszenen usw. (Diss. Marb. 1919). — Kd Dürre, Die Mercatorscene im lat.-liturgischen, altdt und altfz religiösen Dr. (Diss. Göttingen 1915). — Carlot G. Reuling, Die komische Figur in den wichtigsten dt Dramen bis zum Ende des 17. Jh (1890). — Ka. W. Ch. Schmidt, Die Darstellung von Christi Höllenfahrt in den dt und den ihnen verwandten Spielen des Mittelalters (Diss. Marb. 1915). — Bth Benzmer, Die Chöre im geistl. Dr. des Mittelalters (Diss. Rost. 1897). — Toni Weber, Die Präfigurationen im geistl. Dr. Dlds (Diss. Marb. 1919). — Bibliographie: Mxu J. Rudwin, A Historical and Bibliographical Survey of the Germ. Religious Dr. (1924).

(Zu einzelnen Spielen:) Gerh. v. Zezschwitz, Das mittelalterliche Dr. vom Ende des röm. Kaisertums dt Nation und der Erscheinung des Antichrists (1880). — Jf Klapper, Das St. Galler Spiel von der Kindheit Jesu (1904). — Ech Reinhold, Über Sprache und Heimat des Hessischen Weihnachtsspieles (Diss. Marb. 1919). — Do Beckers, Das Spiel von den zehn Jungfrauen und das Katharinenspiel (1905). — Rf Höpfner, Untersuchungen zu dem Innsbrucker, Berliner und Wiener Osterspiel (1913). — Kp Dörr, Die Kreuzensteiner Dramenbruchstücke (1919). — Emil Wolter, Das St. Galler Spiel vom Leben Jesu (1912). — Et Wh Zimmermann, Das Alsfelder Passionsspiel und die Wetterauer Spielgruppe (Diss. Gött. 1909). — Jf Ed. Wackernell, Altdt Passionsspiele aus Tirol, mit Abhandlungen über ihre Entw., Composition, Quellen, Aufführungen und literarhist. Stellung (1897). — Gg Dinges, Untersuchungen zum Donaueschinger Passionspiel (1910). — Wh Hohnbaum, Untersuchungen zum „Wolfenbütteler Sündenfalle" (Diss. Marb. 1912). — Teiel Mansholt, Das Künzelsauer Fronleichnamsspiel (Diss. Marb. 1892). — Rch Haage, Dietrich Schernberg und sein Spiel von Frau Jutten (Diss. Marb. 1891).

(Drama und bildende Kunst:) Pl Weber, Geistl. Schauspiel und kirchl. Kunst in ihrem Verhältnis erläutert an einer Ikonographie der Kirche und Synagoge (1895). — K. Tscheuschner, Die dt Passionsbühne und die dt Malerei des 15. u. 16. Jh in ihren Wechselbeziehungen (in: Repertorium f. Kunstwissensch. 27 f., 1904 f.). — Gf Kinkel, Doktor Ypokras (in: Jahrbücher d. Vereins v. Altertumsfreunden im Rheinlande 60, 1877).

3. **Weltliches Spiel.** Mxu J. Rudwin, The Origin of the German Carnival Comedy (1920). — Kd Gusinde, Neidhart mit dem Veilchen (1899). — Rch Brill, Die Schule

Neidharts (1908). — Vt Michels, Studien über die ältesten dt Fastnachtsspiele (1896). — Adf Kaiser, Die Fastnachtsspiele von der actio de sponsu (1899). — Wt Gloth, Das Spiel von den sieben Farben (1902). — Lh Lier, Studien zur Gesch. des Nürnberger Fastnachtsspiels 1. (einz.) Bd (Diss. Leipz. 1889). — Thd Hampe, Die Entw. des Th.wesens in Nürnberg von der zweiten Hälfte des 15. Jh bis 1806 (1900); dazu Ergänzungen in: Mitteilungen des Vereins f. Gesch. Nürnb.s 19: 295 ff. — C. Wehrmann, Fastnachtsspiele der Patrizier in Lübeck, in: Jahrb. d. Vereins für niederdt Sprachforschung 6 (1880). — W. Walther, Zum Fastnachtsspiel Henselin (ebenda 5, 1879); Über die Lübecker Fastnachtsspiele (ebenda 6, 1880); Zu den L.er F.n (ebenda 27, 1901).

4. **Sechzehntes Jahrhundert.** Creizenach wie zu I 2: *2 (1918), *3 (1923). — Jk Baechtold, Gesch. der dt Lit. in der Schweiz (1892). — Rf Wolkan, (desgl.) in Böhmen bis zum Ausgang des 16. Jh (1894). — Ho Holstein, Die Reformation im Spiegelbild der dr.-tischen Lit. (1886). — Jk Minor, (Einleitung zu seinem Neudruck des) Speculum vitae humanae des Erzh. Ferdinand von Tirol (1889). — Mx Herrmann, Albrecht von Eyb und die Frühzeit des dt Humanismus (1893). — Jh Bapt. Hartmann, Die Terenz-Übersetzung des Valentin Boltz und ihre Beziehungen zu den älteren Terenz-Übersetzungen (1911). — Hs W. Mangold, Studien zu den ältesten Bühnenverdeutschungen des Terenz (1912). — P. Expeditus Schmidt, Die Bühnenverhältnisse des dt Schuldr.s und seiner volkstümlichen Ableger im 16. Jh (1903). — Herrmann, Forschungen zur dt Th.gesch. des Mittelalters und der Renaissance (1914). — Albert Köster, Die Meistersingerbühne des 16. Jh (1920). — Herrmann, Die Bühne des Hs Sachs (1923); ders., Noch einmal die Bühne des Hans Sachs (1924). — Jhs Bolte, (Zusammenstellung überlieferter Dramentitel und Aufführungen, stofflich geordnet in:) Märkische Forschungen 18 (1884). — Ho Holstein, Das Dr. vom verlorenen Sohn (1880). — Fz Spengler, Der verlorene Sohn im Dr. des 16. Jh (1888). — Rb Pilger, Die Dr.tisierung der Susanna im 16. Jh (1879). — Axr v. Weilen, Der ägypt. Jf im Dr. des 16. Jh (1887). — Pl Franz, Der sächsische Prinzenraub im Dr. des 16. Jh (Diss. Marb. 1891). — Rf Schwartz, Esther im dt und neulat. Dr. des Reformationszeitalters (1898). — August Wick, Tobias in der dr.tischen Lit. Dlds (Diss. Heidelb. 1899). — Jhs Winzer, Die ungleichen Kinder Evas in der Lit. des 16. Jh (Diss. Greifsw. 1908). — Käthe Hirt, Hri Bullingers Spiel von Lucretia und Brutus (Diss. Marb. 1919). — Lw Gombert, Jhs Aals Spiel von Jhs d. Täufer und die älteren Jhsdramen (1908). — Fz Mohr, Die Dramen des Valentin Boltz (Diss. Basel 1916). — Mathias Spenle, Die Lebensdarstellung im elsässischen Volksschauspiel des 16. u. 17. Jh (Diss. Straßb. 1917). — Reinhard Buchwald, Joachim Greff (1907). — Hm Michel, Hri Knaust (1903). — Spengler, Wg Schmeltzl (1883). — Eugen Geiger, Hs Sachs als Dichter in seinen Fastnachtsspielen im Verhältnis zu seinen Quellen (1904). — H. Fernau, Der Monolog bei Hs S. (1923). — Willy Brandl, Sbn Wild, ein Augsburger Meistersänger (1914). — Pl Rothweiler, Frau Wendelgard. Eine dt Komödie von N. Frischlin (Diss. Freiburg 1912). — Ka. Goedeke, Everyman, Homulus und Hekastus (1865). — Ech Krafft, Das „Speculum mundi" des Barth. Ringwaldt (1915). — Spengler, Martinus Bohemus (Progr. Gymn. Znaim 1893). — Rf Windel, Die bibl. Dramen des Jhs Bertesius (in den Neuen Jahrbüchern f. d. klass. Altert. usw 25, 1910). — Sparmberg, Die Dialektszenen in den Dramen des Jhs B. (in: Zeitschr. f. dt Philol. 64, 1913). — Jf Schwaller, Untersuchungen zu den Dramen Wolfh. Spangenbergs (Diss. Straßb. 1914). — Ech Michael, Mtn Rinckhardt als Dr.tiker (Diss. Lpz 1894). — Wh Vehse, Chf Wirsungs dt Celestina-Übersetzungen (Diss. Halle 1902). — Hs Kleinstück, Zu Maternus Steyndorffer (in: Studien zur Lit.gesch. [für Alb. Köster] 1912).

II. Das neulateinische Drama

(Rudolf Wolkan)

Allgemein: Edélestand Du Méril, Origines latines du théâtre moderne (1849). — Creizenach s. zu I 2: [2]1 (1911), [2]2 (1918), [2]3 (1923); Register in 1 und 3. — AB [2]II 5 Anhang, unter „Neulateiner".

1. **Hrotsvit.** Rf Köpke, Ottonische Studien (1869), 2: Hr. von Gandersheim. — Hrotsvithae opera ed. Paulus de Winterfeld (= Scriptores rerum Germanicarum 47, 1902). — Hr. v. G., hgg von Ka. Strecker (1906).

2. **Geistliches Spiel in lateinischer Zunge.** Wilken und Froning s. zu I 2. — Ka Lange, Die lat. Osterfeiern (1887). — Milchsack, Wirth, Weinhold s. zu I 2. — Hri Anz, Die lat. Magierspiele (1905). — Ka. Young, The Harrowing of Hell (Wisconsin Acad. of Sciences, Transactions 16, 1919). — Wh Meyer, Fragmenta Burana. Festschr. zur Feier des 150j. Bestehens der Gesellsch. der Wissensch. zu Göttingen (1901). — Rm Böhme, Das lat. Weihnachtsspiel (1917). — Wh Meyer, Ludus de Antichristo (SB der bayer. Akad. d. Wiss. 1882). — Reuschel s. zu I 2.

3. **Terenz-Renaissance.** Oo Francke, T. und die lat. Schulkomödie in Dld (1877). — Ka. (v.) Reinhardstöttner, Plautus. Spätere Bearbeitungen plautinischer Lustspiele (1896). — Oo Günther, Plautuserneuerungen (1886). — Pl Dittrich, Pl. und T. in Pädagogik und Schulwesen der dt Humanisten (Diss. Lpz 1915). — Pl Stachel, Seneca und das dt Renaissancedr. im 16. u. 17. Jh (1907). — Aug. Jundt, Die dr.tischen Aufführungen am Gymn. zu Straßburg (Progr. Straßb. 1881).

4. **Humanistendrama.** Pl Bahlmann, Die lat. Dramen von Wimphelings Stylpho bis zur Mitte des 16. Jh (1893). — Wimphelings Stylpho hgg von Ho Holstein (Lat. Lit.Denkmäler 6, 1892). — Eccius dedolatus, hgg von Sf Szamatólski (ebenda 2, 1891). — Pl Merker, Der Verfasser des E. d. (Sächs. Forschungsinstitute in Lpz II, Neugerm. Abt. 1, 1923).

5. **Protestantisches Schuldrama.** Holstein (Reformation), Weilen, Schwartz s. zu I 4. — W. Rausch, Wh Gnapheus, der erste Rektor des Elbinger Gymnasiums (Progr. Elbing (1868, 77). — Guilelmi Gnaphei Acolastus, hgg von Jhs Bolte (Lat. Lit.Denkmäler 1, 1891). — Macropedii Rebelles, hgg von Bolte (ebenda 13, 1897). — (Jedermann:) Goedeke und (Verlorener Sohn:) Holstein s. zu I 4. — Ech Schmidt, Komödien vom Studentenleben (Verhandlungen der 24. Versammlung dt Philologen, 1880). — Xysti Betulii Susanna, hgg von Bolte (Lat. Lit.Denkmäler 6, 1894). — Leonh. Theobald, Das Leben und Wirken des . . . Ths Naogeorgus (1908). — Pl Hri Diehl, Die Dramen des Ths N. in ihrem Verhältnis zur Bibel und zu Luther (1915). — Thomae Naogeorgi Pammachius, hgg von Bolte und Ech Schmidt (Lat. Lit.Denkmäler 3, 1891). — Dav. Frr Strauß, Leben und Schriften des Nicod. Frischlin (1856). — Frischlini Julius redivivus, hgg von W. Janell (Lat. Lit.Denkmäler 19, 1914).

6. **Katholisches Schuldrama.** Wh Flemming, Gesch. des Jesuitenth. in den Ländern dt Zunge (1923). — Ka. (v.) Reinhardstöttner, Zur Gesch. des Jesuitendr. in München (Jahrb. f. Münchener Gesch. 3, 1889). — Jk Zeidler, Studien und Beiträge zur Gesch. der Jesuitenkomödie und des Klosterdr (1891). — Pl Bahlmann, Jesuitendramen der Niederrheinischen Provinz (Beihefte zum Zentralbl. f. Bibliothekswesen 15, 1896). — J. Ehret, Das Jesuitenth zu Freiburg i. d. Schw. (Diss. Freib. 1921). — Nk Neßler, Dramaturgie der Jesuiten Pontanus, Donatus und Masenius (Progr. Brixen Gymn. 1905). — Zeidler, Über Jesuiten und Ordensleute als Th.dichter (1893). — Ant. Baran, Zeno. Ein vollständiges Th.stück aus der Zeit des Jesuitengymnasiums (Progr. Krems 1901). — Ant. Dürr-

wächter, Jk Gretser und seine Dramen (= Erläuterungen und Ergänzungen zu Janssens „Gesch. des dt Volkes“ 9 I. II, 1912). — Meinrad Sadil, Jk Bidermann. Ein Dr.tiker des 17. Jh aus dem Jesuitenorden (Progr. Wien. Schottengymn. 1899—1900). — Nk Scheid, Der Jesuit Jk Masen (Vereinsschrift der Görres-Gesellsch. 1898); ders., Nk Avancini als Dr.tiker (Progr. Feldkirch, Stella matutina 1913).

III. Von Ayrer bis Lessing

(1—4 **Max J. Wolff**, 5—8 **Albert Ludwig**)

1. **Englische Komödianten.** Albert Cohn, Shakespeare in Germany in the XVI[th] and XVII[th] Centuries (1865). — Rf Genée, Gesch. der Sh.schen Dramen in Dld (1870). — Emil Herz, Engl. Schauspieler und engl. Schauspiel zur Zeit Sh.s in Dld (1903). — Jhs Meißner, Die e. K. zur Zeit Sh.s in Österreich (1884). — Schauspiele der e. K. in Dld hgg von Wh Creizenach (Dt Nat.Lit. 1889, mit wertvoller Einleitung). — Jhs Bolte, Singspiele der e. K. und ihrer Nachfolger (1893). — Wn Richter, Liebeskampf 1630 und Schaubühne 1670 (1910). — Reuling s. zu I 2. — Wilhelma C. Garvin, The Development of the Comic Figure in the German Dr. from the Reformation to the Thirty Years' War (1923).

2. **Ayrer und Heinrich Julius von Braunschweig.** Wb Wodick, Jk Ayrers Dramen in ihrem Verhältnis zur einheimischen Lit. und zum Schauspiel der e. K. (1912). — John G. Robertson, Zur Kritik Jk A.s mit bes. Rücks. auf sein Verh. zu Hs Sachs und den e. K. (Diss. Lpz 1892). — (Über Hri Jls:) Hm Grimm, Fünfzehn Essays. Neue Folge (1875); ferner Jls Tittmanns Einleitung zu Bd 14 (1880) der „Dt Dichter des 16. Jh“. — Ka. H. Kaulfuß-Diesch, Die Inszenierung des dt Dr an der Wende des 16. u. 17. Jh (Diss. Lpz 1905).

3. **Klassizismus.** Herb. Cysarz, Dt Barockdichtung (1923). — Louis G. Wysocki, A. Gryphius et la tragédie allemande au 17[e] siècle (1893). — Stachel s. zu II 3. — R. Anthonie Kollewijn, Über den Einfl. des holl. Dr auf A. Gr. (Diss. Heidelb. 1880). — Mx Wagner, Hollands Geisterdramen und ihre Beziehungen zu den übrigen europ. Ländern (1913). — Willi Harring, A. Gr. und das Dr der Jesuiten (1908). — H. Steinberg, Die Reyhen in den Trauerspielen des A. Gr. (1914). — Wh Flemming, A. Gr. (Diss. Marb. 1914, großes Werk 1921). — Norb. Fein, Die dt Nachahmer des Rüpelspiels aus Shakespeares „Sommernachtstraum“ (Progr. Brünn 1. dt Realschule 1914, 17). — Wh Aug. Passow, Lohenstein, seine Trauerspiele und seine Sprache (Progr. Meiningen 1879). — Aug. Kerckhoffs, L.s Trauerspiele mit bes. Berücks. der „Kleopatra“ (1877). — Osw. Muris, Dr.tische Technik und Sprache in den Dramen D. Caspers von Lohenstein (Diss. Greifsw. 1911). — Kt Kolitz, Jhn Chn Hallmanns Dramen (1911).

4. **Wander-, Hof- und Schuldrama.** Cysarz wie zu III 3. — Ka. Heine, Das Schauspiel der dt Wanderbühne von Gottsched (1889). — Et Hövel, Der Kampf der Geistlichkeit gegen das Th. in Dld im 17. Jh (Diss. Münster 1912). — Heine, Jhn Velten (Diss. Halle 1887). — (Über Stranitzky:) Wiener Haupt- und Staatsaktionen, hgg von Rf Payer v. Thurn (1908—10) II. — Kd Höfer, Die Rudolstädter Festspiele aus den Jahren 1665—67 und ihr Dichter (= Stieler) (1904). — Leonardo Olschki, Guarinis Pastor fido in Dld (1908). — (Über Rist:) Einleitung zu dem von Ka. Goedeke und Edm. Goetze hgg Bd 15 (1885) der „Dt Dichter des 17. Jh“. — (Über Reuter:) Gg Witkowski, Gesch. des lit. Lebens in Lpz (1909) und Einleitung zu Reuters Werken (1916). — Thd Gärtner, Die Zittauer Schulkomödie von Chn Weise (1903). — Et H. Kornemann, W. als Dr.tiker

(Diss. Marb. 1853). — **Kt Guido Glaß, W.s Verdienste um die Entw. des dt Dr.** (Progr. Bautzen 1876). — Adf Heß, Chn W.s historische Dramen und ihre Quellen (Diss. Rost. 1893). — Kt Levinstein, W. und Molière (Diss. Berlin 1899). — Jhn Schauer, Chn W.s bibl. Dramen (1921). — Ausgaben von W.s „Bäurischem Machiavellus" und „Böser Katharina" (Dt Nat.Lit. 39, 1883), „Masaniello" (1907), „Regnerus" u. „Ulvilda" (1914) wegen der Einleitungen von Lw Fulda, bzw. Rb Petsch, bzw. Wolf v. Unwerth.

5. **Gottsched und Schlegel.** G. Belouin, De G. à Lessing, Études sur les commencements du théâtre moderne en Allemagne (1909). — Rf Raab, Pierre Corneille in dt Übersetzungen und auf der dt Bühne bis Lessing (Diss. Heidelb. 1910). — Wh Hm Johannes, Christophorus Kormart als Übersetzer fz u. holl. Dramen (Diss. Berlin 1892). — Auguste Ehrhard, Les comédies de Molière en Allem. (1888). — Arth. Eloesser, Die älteste dt Übersetzung Molièrescher Lustspiele (1893). — H. Ühlin, Gesch. der Racine-Übersetzungen in der vorklass. dt Lit. (1903). — Thd Wh Danzel, Gottsched und seine Zeit (1848). — Eugen Reichel, G.-Biographie (1908—12) II. — Gv Waniek, G. und die dt Lit. seiner Zeit (1897). — Eugen Wolff, G.s Stellung im dt Bildungsleben (1895—97) II; ders., Jhn E. Schlegel (1889).

6. **Regelmäßige Komödie.** Creizenach, Zur Entstehungsgesch. des neueren dt Lustspiels (1879). — Pl Schlenther, Frau Gottsched und die bürgerl. Komödie (1886). — Fdr Heitmüller, Hamburgische Dr.tiker zur Zeit Gottscheds und ihre Beziehungen zu ihm (1891). — Carl Roos, Det 18. aarhundredes tyske oversættelser af Holbergs komedier (1922).

7. **Gereinigte Schaubühne.** Hs Oberländer, Die geistige Entw. der dt Schauspielkunst im 18. Jh (1898). — F. J. v. Reden-Esbeck, Karoline Neuber und ihre Zeitgenossen (1881). — Hs Devrient, Jhn Frr Schönemann und seine Schauspielergesellschaft (1895). — Payer v. Thurn wie zu III 4. — Frr Raab, Jf Fz von Kurz (1899). — W. Wittekindt, Jhn Chn Krüger (1898). — Heitmüller, Adam Gf Uhlich (1894). — Frr Rühle, Das dt Schäferspiel im 18. Jh (1885).

8. **Erschütterung der Gottschedischen Lehre.** Fz Servaes, Die Poetik Gottscheds und der Schweizer (1887). — Frr Braitmaier, Gesch. der poet. Theorie und Kritik von den Discoursen der Mahlern bis auf Lessing (1888 f.) II. — Einleitung zur Ausgabe von Jhn E. Schlegels Ästhetischen und dr.turgischen Schriften hgg von Jhn v. Antoniewicz (1887). — J. Rentsch, J. E. Schlegel als Trauerspieldichter (1890). — Jhs Coym, Gellerts Lustspiele (Diss. Berlin 1898).

IV. Von Lessing bis zur Romantik

(Albert Ludwig)

1. **Bürgerliches Trauerspiel und heroische Komödie.** Chn Hri Schmid, Chronologie des dt Th. Neu hgg von Pl Legband (Schriften der Gesellschaft für Th.geschichte 1, 1912). — Arth. Eloesser, Das bürgerliche Dr (1898). — Jk Minor, Chn Fz Weiße und seine Beziehungen zur dt Lit. des 18. Jh (1880). — Rf Regeniter, Ka Fz Romanus (Diss. Heidelb. 1901). — (Über Nicolai:) Minors Einleitung in Kürschners Dt Nat.Lit. Bd 72 (1883). — Et Altenkrüger, Frr Nicolais Jugendschriften (1894). — Mtn Sommerfeld, Frr Nicolai und der Sturm und Drang (1921). — Wt Gensel, Jhn Frr v. Cronegk (1894). — Aug. Sauer, Joach. Wh v. Brawe, der Schüler Lessings (1878).

2. **Lessing.** Ed Schmidt, Lessing, Gesch. seines Lebens und seiner Schriften ([4]1923) II. — Wald. Oehlke, L. und seine Zeit (1919) II. — Ausgabe der Hamb. Dr.turgie von Jls

Petersen (1916). — Gv **Kettner**, L.s Dramen im Lichte ihrer und unserer Zeit (1904). — Oo **Spieß**, Die dr.tische Handlung in L.s Minna von Barnhelm und Emilia Galotti (1911). — Me **Joachimi-Dege**, Dt Shakespeare-Probleme im 18. Jh und im Zeitalter der Romantik (1907). — Frr **Gundolf**, Shakespeare und der dt Geist (1911).

3. **Bühnendrama der Aufklärung.** Mz **Enzinger**, Die Entw. des Wiener Th. vom 16. zum 19. Jh (Schriften der Gesellschaft für Th.gesch. 28 f., 1918 f.). — Wt **Montag**, Kornelius v. Ayrenhoff (1908). — Ka. v. **Görner**, Der Hans Wurststreit in Wien und Jf v. Sonnenfels (1884). — (Über Hafner:) Einleitung von Et **Baum** zur Neuausgabe in: Schriften des Lit. Vereins zu Wien Bd 19, 21 (1914 f.). — Pl **Legband**, Münchner Bühne und Lit. im 18. Jh (Oberbayr. Archiv für vaterländ. Gesch. Bd. 51, 1904). — Hs **Daffis**, Jhn Jk Engel als Dr.tiker (Diss. München 1898). — Kt **Heinrich**, Die komischen Elemente in den Lustspielen von Jhn Chn Brandes (Diss. Heidelb. 1900). — (Über Br. als Th.fachmann:) Jhn **Klopfleisch**, Jhn Chn Br. (Diss. Heidelb. 1906). — Ka. Hayo v. **Stockmayer**, Das dt Soldatenstück des 18. Jh seit Lessing (1898). — Mx v. **Schröter**, Hri Fdd Möller (Diss. Rost 1890). — (Zum Singspiel:) Hs Joach **Moser**, Gesch. der dt Musik, Bd 2, 1. Halbbd (Vom Beginn des Dreißigjährigen Krieges bis zum Tode Jf Haydns, 1922). — Edgar **Istel**, Die Entstehung des dt Melodr. (1906). — Kd **Burdach**, Schillers Chordr. und die Geburt des tragischen Stils aus der Musik (Dt Rundschau Bd 141 f., 1910).

4. **Geniedrama.** Hm **Wolf**, Versuch einer Gesch. des Geniebegriffs in der dt Ästhetik des 18. Jh 1. Von Gottsched bis Lessing (1923). — K. A. **Richter**, Shakespeare in Dld in den Jahren 1739—70 (1912). — **Minor**, Jhn Gg Hamann und seine Bedeutung für die Sturm- und Drangperiode (1881). — Rf **Unger**, Hamann und die Aufklärung (1911) II. — Et **Stadler**, Wielands Shakespeare (1910). — Alb. Malte **Wagner**, Hri Wh v. Gerstenberg und der Sturm und Drang (1920). — Montague **Jacobs**, Gerstenbergs Ugolino (1898). — Axr v. **Weilen**, Einleitung zum Neudruck der „Schleswiger Lit.Briefe" in Dt. Lit.-Denkmale des 18. und 19. Jh, Bd 29 f. (1890). — Arth. **Koschmieder**, Herders theoretische Stellung zum Dr (1913). — Rf **Schlösser**, Vom Hamburger Nationalth. zur Gothaer Hofbühne (1895); ders., Frr Wh Gotter (1894). — Bth **Litzmann**, Frr Lw Schröder (1890 bis 1904) II. — Mx **Koch**, H. P. Sturz (1879). — Gv **Keckeis**, Dr.turgische Probleme im Sturm und Drang (1907). — Thd **Friedrich**, Die „Anmerkungen übers Th." des Dichters J. M. R. Lenz (1908). — Clara **Stockmeyer**, Soziale Probleme im Dr. des Sturmes und Dranges (1922). — Rch **Weißenfels**, Goethe im Sturm und Drang (1894). — Ech **Schmidt**, Lenz und Klinger (1878). — M. N. **Rosanow**, Jk M. R. Lenz, der Dichter der Sturm- und Drangperiode. Dt von C. v. Gütschow (1909). — Oskar **Gluth**, Lenz als Dr.tiker (Diss. München 1912). — Heinz **Kindermann**, J. M. R. Lenz und die dt Romantik (1925). — Mx **Rieger**, Klinger in der Sturm- und Drangperiode (1880), ders., Kl. in seiner Reife (1896). — Wn **Kurz**, F. M. Klingers „Sturm und Drang" (1913). — Edmond **Vermeil**, Le Simsone Grisaldo de F. M. Klinger (1913). — Gregor **Kutschera** v. **Aichbergen**, Jhn Ant. Leisewitz (1876). — Wt **Kühlhorn**, J. A. Leisewitzens Jls von Tarent (1912). — Jhs **Venhofen**, A. M. Sprickmann als Mensch und Dichter (1910). — Ech **Schmidt**, Hri Lp Wagner, Goethes Jugendgenosse (1879).

5. **Ritterdrama und Familiengemälde.** Oo **Brahm**, Das dt Ritterdr. des 18. Jh (1880). — Adf **Hauffen**, Einleitung zu Kürschners Dt Nat.Lit. Bd 138 (1891). — Rf **Payer v. Thurn**, Pl Weidmann (Jahrb. d. Grillparzer-Ges. 13, 1903). — Egon v. **Komorzynski**, Hensler ebenda 24 (1913); ders., Eman. Schikaneder (1901). — Rch **Bitterling**, Jhn Frr Schink, ein Schüler Diderots und Lessings (1911). — O. **Hachtmann**, Graf Soden als Dr.tiker (Diss. Gött. 1902). — Cäsar **Flaischlen**, Oo Hri v. Gemmingen (1890). — Frr **Alafberg**, Wg

Heribert von Dalberg als Bühnenleiter und Dr.tiker (1907). — Mx Martersteig, Die Protokolle des Mannheimer Nationalth. (1890). — Else Pfenniger, Frr Lw Schröder als Bearbeiter engl. Dramen (Diss. Zürich 1919). — Jf Wolter, Gv Frr Wh Großmann (Diss. Bonn 1901). — Arth. Stiehler, Das Ifflandische Rührstück 1898. — Bertha Kipfmüller, Das Ifflandsche Lustspiel (Diss. Heidelb. 1899). — Charles Rabany, Kotzebue, sa vie et son temps, ses œuvres dramatiques (1903). — Hs Knudsen, Hri Beck (1913).

6. **Vollendung.** Für Schiller und Goethe sei vor allem verwiesen auf die Einleitungen und Kommentare der großen Ausgaben, die eingehende Literaturangaben bringen. In Frage kommen für Goethe die „Jubiläums"ausgabe im Cottaschen und die Heinemannsche Ausgabe im Verlage des Bibliographischen Instituts in Leipzig; für Schiller die historisch-kritische Ausgabe von Lo Güntter und Gg Witkowski (Lpz, Hesse), die Ausgabe des Bibliographischen Instituts (von Bellermann und Petsch) und die Cottasche „Säkular"ausgabe.

Auf Angabe der allbekannten Biographien kann verzichtet werden, es seien nur einige Werke genannt, die sich im besonderen mit dramatischen Fragen beschäftigen: Hm Aug. Korff, Geist der Goethezeit (bisher Tl. 1, 1923). — Lo Harnack, Klassische Ästhetik der Dt (1892); ders., Der dt Klassizismus im Zeitalter Goethes (1906). — Lw Bellermann, Schillers Dramen (1905) III. — Emil Heusermann, Sch.s Dramen (1915). — Hs Petersen, Sch. und die Bühne (1904). — Albert Köster, Sch. als Dr.turg (1891). — Pl Merker, Von Goethes dr.tischem Schaffen (1917). — Valerian Tornius, G. als Dr.turg (1909). — Et Zimmermann, G.s Egmont (1909). — Lo Spieß, Die dr.tische Handlung in G.s Clavigo, Egmont und Iphigenie (1918). — Gv Roethe, Der Ausgang des Tasso (Jahrb. d. G.-Gesellschaft 9, 1922). — Bro Thd Neumann-Sartori, Die Frühzeit des Weimarischen Hofth. unter G.s Leitung (1922). — Gv Kettner, Studien zu Schillers Dramen 1 (1909). — Hs Lebede, Klassische Dramen auf der Bühne (1917). — Mch Lex, Die Idee im Dr. bei Goethe, Schiller, Grillparzer, Kleist (1904). — Rf Unger, Von Nathan zu Faust. Zur Geschichte des dt Ideendr. (1916). — Ka. Steinweg, Goethes Seelendramen und ihre fz Vorlagen (1912). — Fdd Laban, Hri Jf Collin (1879). — (Für Hölderlin:) Wh Böhm, Studien zu H.s Empedokles (Diss. Berlin 1902); Wh Dilthey, Das Erlebnis und die Dichtung (1906 u. ö.). — Faustkommentare in der „Jub.Ausg" von Goethes Werken (Ech Schmidt) und in der Goethe-Ausg. des Bibl. Inst. (Lo Harnack), in Sonderausgaben von Gg Witkowski (Hesse), von Rb Petsch (Bibl. Inst.); ohne Text von Kuno Fischer [7](1913), Jk Minor (1901) II, Et Traumann (1913 f.) II, [2]1 (1924). — Wh Creizenach, Bühnengesch. des G.schen Faust (1881).

V. Von der Romantik bis zur Moderne

(Robert F. Arnold)

Allgemein. AMD. — Gg Witkowski. Das dt Dr. des 19. Jh (Aus Natur und Geisteswelt Nr. 51, [5]1923). — Bibliographie des Dr. AB III 5cβ, des Th. ABB.

1. **Neue Ziele und Wege.** Lit. über die Romantik AB III 2, dazu Aa Tumarkin, Die romantische Weltanschauung (1920). — Mx Deutschbein, Das Wesen des Romantischen (1921). — Jf Nadler, Die Berliner Romantik 1800—14 (1921). — Alois Stockmann, Die (ältere) dt R. (1921). — Herb Cysarz, Erfahrung und Idee (1921). — Fz Strich, Dt Klassik und R. (1922). — Gg Mehlis, Die (ältere) dt R. (1922). — Gg Stefansky, Das Wesen der dt R. (1923). — Pl Kluckhohn, Die dt R. (1924). — Lit. über einzelne Romantiker GGr [2]6—8. — Ka. Gg Wendriner, Das rom. Dr. (1909). — Edgar Groß, Die ältere Romantik und das Th. (1910). — Brahm s. IV 5, Enzinger s. IV 3. —

Gundolf und Joachimi-Dege s. IV 2. — Henry Lüdeke, Lw Tiecks Shakespearestudien (Diss. Frankf. 1917); ders., L. T. und das altengl. Th. (1922). — (Zur Tradition Gozzis:) Albert Köster s. IV 6, dazu die Einleitung zur Gozzi-Ausgabe von E. Masi (1884). — Elisabeth Münnig, Calderon und die ältere dt Romantik (1912), berichtigt durch Wh Schwartz, Aug. Wh Schlegels Verhältnis zur span. und portug. Lit. (Diss. Halle 1913); vgl. auch Wg v. Wurzbach, Einleitung zu seiner Calderon-Ausgabe (Hesse 1920) und Hm Schneider, Frr Halm und das span. Dr. (1909). — J. J. A. Bertrand, Ludwig Tieck et le théâtre espagnol (1914). — Hri Hemmer, Die Anfänge T.s und seiner dämonisch-schauerlichen Dichtung (Diss. Straßb. 1910); Willi Busch, Elemente des Dämonischen in L. T.s Dichtung (Diss. Münster 1917); Marianne Thalmann, Probleme der Dämonie in L. T.s Schriften (Diss. Wien 1919). — Osk. Kaiser, Der Dualismus L. T.s als Dr.turg und Dr.tiker (Diss. Lpz 1885). — Edg. Afd Regener, T.-Studien (Diss. Rost. 1903).

2. **Ironie und Polemik.** Mx Pulver, Romantische J. und rom. Komödie (Diss. Freib. i. Br. 1912). — F. Ernst, Die rom. J. (Diss. Zürich 1915). — Jf Budde, Die rom. J. bei Tieck (1907). — Käthe Brodnitz, Der junge T. und seine Märchenkomödien (Diss. München 1912). — Hs Günther, Rom. Kritik und Satire bei L. T. (Diss. Lpz 1907). — Stiehler, Rabany s. zu IV 5. — M. Breuer, Sophie Bernhardi geb. Tieck als rom. Dichterin (Diss. Tüb. 1915). — Gertr. Weinschenk, Isak v. Sinclair als Dr.tiker (Diss. München 1918). — Ils Clausen, Jens Baggesen (1895).

3. **Romantisches Buchdrama.** Jhn Ranftl, Tiecks Genoveva als romantische Dichtung (1899). — Ech Hagemeister, Frr Baron de la Motte Fouqué als Dr.tiker (Diss. Greifsw. 1905). — Mx Kämmerer, F.s Held des Nordens und seine Stellung zur dt Lit. (1909), dazu und z. T. dagegen Jln Hirsch, F.s H. d. N., seine Quelle und seine Komposition (1910). — Mx Hartmann, L. A. v. Arnim als Dr.tiker (1911), vgl. aber Jf Körner, Euph. 21 (1914). — Wt Bottermann, Die Beziehungen des Dr.tikers A. v. A. zur altdt Lit. (1896). — Frr Schönemann, A. v. A.s geistige Entw., an seinem Dr. „Halle und Jerusalem" erläutert (1912). — Rf Kayser, Arnims und Brentanos Stellung zur Bühne (Diss. Würzb. 1914). — Frr Heininger, Clemens Br. als Dr.tiker (Diss. Breslau 1916). — Ech Nippold, Tiecks Einfluß auf Br. (Diss. Jena 1915). — Gv Roethe, Br.s Ponce de Leon (Abh. d. Ges. d. Wiss. Gött., phil.-hist. Kl., neue Folge 5 (1901). — Oo Demuth, Das romantische Lustspiel in seinen Beziehungen zur dichterischen Entw. Eichendorffs (1912). — Ka. Heinze, Platens rom. Komödien (1897).

4. **Werner und Kleist.** Pl Hankamer, Zacharias W. (1920). — Rf Diekmann, Z. W.s Dramen (Diss. Münster 1913). — Wg Liepe, Das Religionsproblem im neueren Dr. von Lessing bis zur Romantik (1914). — Rf Palgen, Z. W.s „Söhne des Tals" (Diss. Marb. 1917). — Jhs Brandt, Studien zu Z. W.s „Kreuz an der Ostsee" (Diss. Marb. 1912). — Jonas Fränkel, Z. W.s „Weihe der Kraft" (1904). — Hankamer, Z. W.s „24. Februar" (Diss. Bonn 1919). — Einleitungen Ech Schmidts zu der Kleistausg. des Bibl. Inst. (1904). — Hub. Roetteken, Hri v. Kl. (1907). — Frr Gundolf, Kl. (1922). — Frr Braig, Hri v. Kl. (1925). — Hri Meyer-Benfey, Das Dr Hri v. Kl.s (1911—13) II. — Hm Schneider, Studien zu Hri v. Kl. (1916). — Wh Willige, Klassische Gestaltung und rom. Einfluß in den Dramen Hri v. Kl.s (Diss. Lpz 1915). — Wt Silz, H. v. Kl.s Conception of the Tragic (1923). — Wt Kühn, Hri v. Kl. und das dt Th. (1912). — Die Kl.-Lit. diesseits von 1914 im „Jahrb. der Kl.-Ges." (Jg 1921 ff.) durch Gg Minde-Pouet verzeichnet. — Zu den Schroffensteinern Spiridion Wukadinović, Kl.-Studien (1904). — Et Kaper, Hri v. Kl.: Robert Guiskard (dänisch 1908). — Ottokar Fischer, Kl.s Guiskardproblem (1912). — Ka. Siegen, Hri v. Kl. und der Zerbrochene Krug (1879). —

G. Buchtenkirch, Kl.s Lustspiel Der Zerbrochene Krug auf der Bühne (1915). — (Zu Penthesilea und Käthchen:) Wukadinović s. o. — Frr Röbbeling, Kl.s Käthchen v. H. (Diss. Halle 1913). — O. Fraude, Kl.s Hermannschlacht auf der dt Bühne (1919). — Franziska Füller, Das psychologische Problem der Frau in Kl.s Dramen und Novellen (1924).

5. **Schicksalsdrama.** Wendriner s. V 1. — Jk Minor, Die Schicksals-Tragödie in ihren Hauptvertretern (1883); ders., Zur Gesch. der dt Schicksalstragödie (im Jahrb. der Grillparzer-Ges. 9, 1899). — Gv Heinrich, A német végzet dráma (1917). — Mz Enzinger, Das dt Schicksalsdr. (1922). — Hri Blümner, Über die Idee des Schicksals in den Tragödien des Aischylos (1814, hier die ältere Lit. über den Schicksalsbegriff). — Eugen Hri Schmitt, Moderne und antike Schicksalstragödie (1874). — Pl Weidenbach, Aristoteles und die Sch. (Progr. Dresden Gymn. z. heil. Kreuz 1887). — Aug. Rosikat, Über das Wesen der Sch. (Progr. Königsb. 1891 f.). — Fdd Jf Schneider, Die Freimaurerei und ihr Einfluß auf die geistige Kultur in Dld am Ende des 18. Jh (1909). — Kd Leiſering, Studien zur Sch. (Progr. Berlin Königst. ORsch. 1912). — Albert Görland, Die Idee des Schicksals in der Gesch. der Tragödie (1913). — Hemmer, Busch, Thalmann s. zu V 1, Hankamer zu V 4. — Rch Frr Hägele, Zur Bühnentechnik Adf Müllners (Diss. Münster 1922). — Oo Schmidtborn, Chn Et Freih. v. Houwald als Dr.tiker (1909). — Kt Hille, Die dt Komödie unter der Einwirkung des Aristophanes (1907). — Osk. Greulich, Platens Lit.-Komödien (Diss. Bern 1901).

6. **Künstlerdrama und Oper.** Judith Geisel, Tasso u. sein Gefolge (Diss. Berlin 1911). — Mtn Ehrenhaus, Die Operndichtung der dt Romantik (1911). — Fz Hasselberg, Der Freischütz (1911). — Mx Martersteig, Pius Alex Wolff (1879).

7. **Schillers Erben.** Albert Ludwig, Schiller und die dt Nachwelt (1909). — Gertrude Craig Houston, The Evolution of the Historical Dr. in Germany during the First Half of the Nineteenth Century (Diss. London 1920). — Hri Bischoff, Körners Zriny und K. als Dr.tiker (1891). — Rf Stagl, K. als Dr.tiker mit besonderer Berücksichtigung Schillerschen Einflusses (Progr. Stockerau 1900). — Jhs Struker, Beiträge zur kritischen Würdigung der dr.tischen Dichtung Thd K.s (Diss. Münster 1910). — F. Krauß, Zu Frr Rückerts dr.tischen Dichtungen (Diss. Gießen 1916). — Jls Erdmann, Eichendorffs historische Trauerspiele (1908). — Hri Kopp, Die Bühnenleitung Aug. Klingemanns (1901). — Roderich Warkentin, Nachklänge der Sturm- u. Drangperiode in Faustdichtungen des 18. u. 19. Jh (1896). — Edu. Wolff, Raupachs Hohenstaufendramen (Diss. Lpz 1912). — Et Lp Stahl, Jf v. Auffenberg und das Schauspiel der Schiller-Epigonen (1910). — Bt Goldschmidt, Edu. v. Schenk (Diss. Marb. 1909), desgl. Ka. Wh Donner (Diss. Münster 1913). — Adelb. v. Keller, Uhland als Dr.tiker (1877). — Lw Lang, U.s dr.tische Arbeitsweise (Diss. Tüb. 1913). — Else Hes, Charlotte Birch-Pfeiffer als Dr.tikerin (1914).

8. **Grillparzer.** Jhn Wihan, Matthäus v. Collin und die patr.-nation. Kunstbestrebungen in Österreich zu Beginn des 19. Jh (in Euphorion, 5. Erg.Heft., 1901). — Übersicht über die Gr.-Lit. von Stf Hock in Germ.-rom. Monatsschr. 1 (1910) und von Osk. Katann im „Gral" 16 (1921). — Aug. Sauer und Hock in den Einleitungen ihrer Gr.-Ausgaben (Cotta 1892 — Bong 1912); ferner die Einleitungen in den einzelnen Bänden der großen von Sauer geleiteten Wiener Ausgabe (1909 ff.). — Gr.-Studien hgg von Osk. Katann (1924). — Jhs Volkelt, Gr. als Dichter des Tragischen ²(1909). — O. E. Lessing, Gr. und das neue Dr. (1905). — Fh Strich, Gr.s Ästhetik (1905). — Kt Roch, Gr.s Ahnfrau und die Wiener Volksdr.tik (Diss. Lpz 1911). — Hock, Der Traum ein Leben (1904). — Arturo Farinelli, Gr. und Lope de Vega (1894). — Rb Fz Arnold, Schiller und Gr.

(Jahrb. der Gr.-Ges. 15, 1905). — Fz Jf Umlauft, Gr.s persönl. u. lit. Beziehungen zu Frr Baron de la Motte Fouqué (Progr. Teschen 1912). — Hm Schneider s. zu V 1. — Gerh. Boden, Der Stil in den Dramen Frr Halms (Diss. Greifsw. 1911). — Hm Petersen, Frr H.: Der Fechter von Ravenna (Diss. Marb. 1910).

9. **Immermann und Grabbe.** Übersicht über die Imm.-Lit. von Jf Risse in Germ.-rom. Monatsschr. 10 (1922). — Wn Deetjen, J.s Jugenddramen (1904); ders., J.s Kaiser Frr II (1901). — Aug Lesson, J.s Alexis (1904). — Kt Jahn, J.s Merlin (1899). — Hille und Greulich vgl. zu V 5. — Hs Prutz, Zur Gesch. der polit. Komödie in Dld (SB der bayer. Akad. d. Wiss. 1919), dazu E. Rose (Germ.-rom. Monatsschr. Jahrgang 1923). — Wh Steitz, Frr v. Uechtritz als dr.tischer Dichter (1909). — Do Nieten, Grabbe und die Romantik (Progr. Duisburg 1911). — Hm Bartmann, Gr.s Verhältnis zu Shakespeare (Diss. Münster 1898). — Art. Kutscher, Hebbel und Grabbe (1913). — Nieten, Über Gr.s Don Juan und Faust (Progr. Duisburg 1906). — Wh Schulte, Gr.s Hohenstaufendr. (Diss. Münster 1917). — Bibliographie Afd Bergmanns im „Gr.-Buch" (1923).

10. **Salonlustspiel und Vaudeville.** Ka. Hagemann, Das Gesellschaftsstück (1922). — Hs Meyer, Die Brüder Contessa (1906). — Kt Bauer, Raupach als Lustspieldichter (Diss. Breslau 1913). — Wh Eilers, A. v. Steigentesch (Diss. Lpz 1905). — (Über Bauernfeld:) die Einleitung Emil Horners zu den Ausgew. Werken (Hesse 1905), dazu Wh Zentner, Studien zur Dramaturgie Edu. v. B.s (1922). — Lt Moulin, Scribe et son théâtre (1866). — Neil C. Arvin, E. Scr. and the French Theatre (1924). — Afd Moschner, Holtei als Dr.tiker (1911), dazu Arnold, Holtei und der dt Polenkultus (in Forschungen zur neueren Lit.Gesch., Festgabe für Rch Heinzel 1898).

11. **Lokalstück und Zauberposse.** P. Merbach, Das dt Volksstück (1922). — Sam. Frr Hassel, Die Frankfurter Lokalstücke auf dem Th. der freien Stadt (1867). — Ka. Esselborn, Et Elias Niebergall (1922). — Ka. Thd Gaedertz, Das niederdt Schauspiel (1894). — R. Dohse, Das niederdt Dr. (1922). — Jhs Hahn, Jls v. Voß (1910). — Zur österr. Tradition vgl. Enzinger (s. hier IV 3), ferner die Einleitungen Edu Castles und Do Rommels zu ihren Raimund-Ausgaben (1903, bzw. 1908). — Wh Börner, Fdd Raimund (1905). — Art. Farinelli, Grillparzer und Raimund (1897). — Rf Prisching, R.s Verschwender (Progr. Mähr.-Ostrau 1912); ders., Fdd R.s Anfänge (daselbst 1902); ders., Fdd R.s Mädchen aus der Feenwelt (daselbst 1901). — Über Nestroy vgl. die Einleitung Rommels zu der Bongschen Auswahl (1908). — Ka. Kraus, N. und die Nachwelt (1912).

12. **Tendenz- und Gegenwartsdrama.** Eloesser s. IV 1. — Go Frr Manz, Mch Beers Jugend und dichterische Entw bis zum Paria (Diss. Freiburg i. B. 1891). — Hri Mutzenbecher, Heine und das Dr. (Diss. Bonn 1914). — Heinz Lipmann, Gg Büchner und die Romantik (1923). — Armin Renker, Gg B. und das Lustspiel der Romantik. Eine Studie über „Leonce und Lena" (1924). — W. Kupsch, B.s Wozzeck (1920) — Jhn Landsberg, Dantons Tod (Diss. Berlin 1900). — Hri H. Houben, Jungdt Sturm und Drang (1911). — Hs Blösch, Das Junge Dld in seinen Beziehungen zu Frankreich (1903). — Houben, Studien über die Dramen Ka. Gutzkows (Diss. Greifsw. 1898); ders., G.-Funde (1901). — Edu. Metis, G. als Dr.tiker (1915). — Pt Müller, Beiträge zur Würdigung von Ka. G. als Lustspieldichter (1910). — Wt Lange, Hri Laubes Aufstieg (1923; reicht trotz des Titels bis 1870). — F. Broßwitz, Hri Laube als Dr.tiker (Diss. Breslau 1906). — Ma Moormann, Die Bühnentechnik Hri L.s (Diss. Münster 1917). — Pl Weiglin, G.s und L.s Lit. Dramen (Diss. Berlin 1910). — H. Neumann, Rb Prutz und seine Komödien (Diss. Marb. 1913). — Andr. Fehn, Die Geschichtsphilosophie in den

histor. Dramen Jls Mosens (Diss. Erlangen 1915). — Mx Glatzel, Jls Lp Klein als Dr.tiker (1914). — Fh Mittelmann, A. E. Brachvogel und seine Dramen (1910). — Hs Lindau, Gv Freytag (1907). — Gg Droescher, Gv Freytag in seinem Lustspiel (Diss. Berlin 1919). — Wh Schenkel, Roderich Benedix als Lustspieldichter (Diss. Frankf. 1916).

13. **Jahrhundertmitte.** Hm Hettner, Das moderne Dr. (1852, neu hgg von Pl Alfr Merbach 1924). — Aug. Henneberger, Das dt Dr. der Ggw (1853). — F. E. Paldamus, Das dt Th. der Ggw. (1858) II. — Adf Sterns und Ech Schmidts Einleitungen zu ihrer Ludwig-Ausgabe (1891 f.), desgl. Vt Schweizer zur Ausgabe des Bibl. Inst. (1898). — Bibliographie der Lit. über L. bei Léon Mis, Les œuvres dramatiques d' Oo L. 1 (1922); ders., Les „Études sur Shakespeare" d' Oo L. (1922). — Die Lit. über Hebbel verzeichnet H. Wütschke, H.-Bibliographie (1910), vgl. auch Rb Petsch (Germ.-rom. Monatsschr. 1, 1909); eine Auswahl ^{2}AMD S. 327. Dazu: Osk Fz Walzel, Frr H. und seine Dramen ^{2}(1919). — Elise Dosenheimer, Frr H.s Auffassung vom Staat und sein Trauerspiel Agnes Bernauer (1912). — Pl Sickel, Frr H.s Welt- und Lebensanschauung (1912). — Rh Stolze, Die wissensch. Grundlagen der Inszenierung von H.s Maria Magdalene (1924). — Zu Griepenkerl vgl. die Einleitung von Heinz Amelung zu Gr.s ausgew. Werken (1921) und Emil Palleske, Über Gr.s „Robespierre" (1850). — Wh Gärtner, Wh Gärtners Stellung zur Tragödie (Progr. Ried 1911). — K. Schiffner, Wh Jordan (1889). — Mx Koch, Rch Wagner (1907—18) III (hier die gesamte wichtige Lit.). — Wg Golther, Rch W. als Dichter (1904); Hs v. Wolzogen, dass. (1905). — Arth. Seidl, Rch W.s Musikdramen (1911). — Et Meinck, Frr Hebbels und Rch W.s Nibelungen-Trilogien (1905). — Hri Porges, Tristan und Isolde (1906). — Fz Zademack, Die Meistersinger von Nürnberg (1921). — Kt R. Hohberger, Die Entstehungsgeschichte von W.s Parsifal (1915). — Louise Brink, Women Characters in Rch W. (Diss. Columbia Univ. 1924). — Emil Sulger-Gebing, Cornelius als Mensch und Dichter (1908).

14. **Verfall.** Sammlungen gleichzeitiger Besprechungen und Essays ^{2}AMD S. 328. — Aug. Hildebrand, Eman. Geibels dr.tische Dichtung (Neue Jahrbücher für das klassische Altertum usw. 1915). — Ech Petzet, Pl Heyse als Dr.tiker (1904). — Michail Tichow, Über Gv Freytags Trauerspiel „Die Fabier" (Diss. Lpz 1911). — Fz Koch, Albert Lindner als Dr.tiker (1914). — Jocza Savits, Mtn Greifs Dramen (1911). — L. West, Mtn Gr.s Jugenddramen (1916). — Hri und Jls Hart, Der Dr.tiker Kruse (1882). — F. H. Brandes, Hri Kr. als Dr.tiker (1898). — E. Lange, Kr.s pommersche Dramen (1902). — Über die österreichischen Epigonen: Hs Sittenberger, Das dr.tische Schaffen in Österreich 1 (1898). — Vt Klemperer, Adf Wilbrandt (1907). — E. Scharrer-Santen, W. als Dr.tiker (1912). — Hri Hoeck, Et v. Wildenbruchs dr.tische Entw. (Progr. Holzminden 1897 f.). — Jls Röhr, W. als Dr.tiker (1908). — E. Spielmann, Jf v. Lauff (1915).

Lit. über das fz Sittenstück: ^{2}AMD S. 328 f. Dazu J. A. Hart, Sardou and the Sardou Plays (1913). — Über das dt Sittenstück: Bth Litzmann, Das dt Dr. in den lit. Bewegungen der Ggw (1894, ^{5}1912). — Hri Bulthaupt, Dumas, Sardou und die jetzige Franzosenherrschaft auf der dt Bühne (1887). — Lit. über Lindau und Blumenthal: ^{2}AMD S. 329 f. — M. Goldmann, Rch Voß (1890). — Mx Ring, David Kalisch (1873). — Die Lit. über Anzengruber und seine Vorgänger verzeichnet Afd Kleinberg, Lw A. (1921); vgl. ferner die Einleitung zu den Ausgaben von Castle (Hesse 1921) und Rommel und Latzke (Schroll 1922).

Lit. über Bayreuth: ^{2}ABB S. 18, über die Meininger ebenda S. 38 f.; über Oberammergau ebenda S. 42 f. und Rudwin (vgl. zu I 2) S. 118 ff.

VI. Die Lebenden

(Julius Bab)

Allgemein. AMD, AB, ABB. — Albert Soergel, Dichtung und Dichter der Zeit (1912 u. ö.). — Hs Naumann, Die dt Dichtung der Ggw (1923, [2]24). — Wg Stammler, Dt Lit. vom Naturalismus bis zur Ggw (1924).

1. Naturalismus. Ka. Lamprecht, Dt Gesch. Ergänzungsbde 1, 2 (1902—04 u. ö.). — Sam. Lublinski, Lit. und Gesellschaft im 19. Jh (1899 f.) IV, insbes. Bd. 4: „Blüte, Epigonentum und Wiedergeburt". — Hri Lichtenberger, L'Allemagne moderne. Son évolution (1907, dt 08). — Eugen Wolff, Von Shakespeare bis Zola (1902). — Mich. Gg Conrad, Zola (1906). — Raph. Löwenfeld, Tolstojs Leben und Werke (1892). — Oo Brahm, Henrik Ibsen (1887). — Emil Reich, Ibsens Dramen (1894, [11]1925). — Roman Woerner, H. J. [2]1 (1912), [2]2 (1911). — Paul Ernst, H. J. (1904). — Montague Jacobs, Ibsens Bühnentechnik (1920).

Hri und Jls Hart, Kritische Waffengänge (1892). — Eugen Wolff, Die jüngsten dt Lit.-strömungen und das Prinzip der Moderne (1888). — Leo Berg, Der Naturalismus (1892). — Arno Holz, Die Kunst, ihr Wesen und ihre Gesetze (1891). — Oo Edu. Lessing, Die neue Form (1910). — Conrad, Von Emil Zola bis zu Gerh. Hauptmann (1902). — Adalb. v. Hanstein, Das jüngste Dld (1905). — Hri Hart, Literarische Erinnerungen (1907).

Hm Bahr, Die Überwindung des Naturalismus (1891). — Edg. Steiger, Das Werden des neuen Dr. (1898) II. — Oo Doell, Die Entw. der naturalistischen Form im jüngstdt Dr. (1911). — M. Günther, Die soziologischen Grundlagen des naturalistischen Dr. (Diss. Lpz 1912). — Pl Schlenther, Wozu der Lärm? Genesis der Freien Bühne (1889); ders., Gerh. Hauptmann (1897 u. ö.), ergänzt hgg von Arth. Eloesser (1922). — Emil Sulger-Gebing, G. H. (1909, [2]16). — Jls Röhr, G. H.s dr.tisches Schaffen (1912). — Rch Elsner, Moderne Dr.tik 2 (1912) über Halbes „Jugend". — Rb Reß, Arno Holz (1913). — Hs W. Fischer, A. H. (1921). — Kt Rotermund, Jhs Schlaf (1906). — Willi Handl, Hm Bahr (1913) — Bahr, Selbstbildnis (1923). — Afd Klaar, Lw Fulda (1922). — Oo Brahm, Krit. Schriften (1913—15). — Willi Simon, Oo Brahm (1913). — Afd Kerr, Das neue Dr. (1905, [3]09). — Sf Jacobsohn, Das Th. der Reichshauptstadt (1904). — Die Lit. über Sudermann s. AMD[2] S. 212, 347, dazu Hs Landsberg, Hm S. (1901, [2]05); Rch Elsner, S., Der Bettler von Syrakus (= Moderne Dr.tik Nr. 10, 1912).

Die Lit. zur Heimatkunst s. AMD[2] S. 269 f., 331, 348, insbesondere Adf Bartels, Heimatkunst (1902); Fz Lienhard, Die Vorherrschaft Berlins (1900); ders., Lit.jugend von heute (1901). — Bartels, Fz Stavenhagen (1907).

2. Der Weg Gerhart Hauptmanns. Vgl. hier VI 1, AMD[2] S. 346 f., ferner: M. Breslauer, Verzeichnis einer H.-Bibliothek (1920). — Frr Michael, G. H.-Bibliographie in „Das dt Buch" (Nov.heft 1922). — Kd Häuisch, G. H. und das dt Volk (1922). — Hri Spiero, G. H. (1922). — Pl Fechter, G. H. (1922). — Bab, G. H. (Heft 9 der Serie „Der Mensch auf der Bühne", 1922). — Mx Freyhan, G. H. (1922). — Helene Herrmann Andr. Gryphius als Quelle für G. H. (Preuß. Jahrbücher 1922).

3. Neue Romantik. AMD[2] S. 349. — Samuel Lublinski, Der Ausgang der Moderne (1909). — Bab, Wege zum Dr. (1906). — Hs Landsberg, Arth. Schnitzler (1904). — Rch Specht, A. Schn. (1922). — Jf Körner, A. Schn.s Gestalten und Probleme (1921). — Bab und Willi Handl, Berlin und Wien (1907). — Emil Sulger-Gebing, Ho v. Hofmannsthal (1905). — Rf Borchardt, Rede über H. (1905). — Thd Reik, Rch Beer-Hofmann (1919). — Harry Schumann, Et Hardt u. die neue Romantik (1913). — Rch

Elsner, Moderne Dr.tik Nr. 4, 11 (1909, 12, über Hardts „Tantris" und „Gudrun"), Nr. 8 (1911) über Stuckens Gralzyklus. — A. W. Berendsohn, Der Impressionismus H.s als Zeiterscheinung (1920). — Bab, Naturalismus und Mystik (Serie: „Der Mensch auf der Bühne" Heft 10, 1923). — Sf Jacobsohn, Mx Reinhardt (1910, [5]21). — Heinz Herald, Mx R. (1915). — Heinz Herald und Et Stern, Mx R. und seine Bühne (1918). — Das Dt Th. in Berlin (1909). — Pl Stefan, Mx R. — eines Künstlers Heimkehr nach Wien (1923).

4. Vorläufer und Einzelgänger. Bab, Chronik des dt Dr. Bisher 4 Teile (1921): 1900 bis 1918. — Arth. Möller-Bruck, Rch Dehmel (1900). — Emil Ludwig, Dehmel (1913). — Kd Wandrey, Stf George (1912). — Frr Gundolf, Stf G. (1922). — Frr Kt Benndorf, Alfred Mombert der Dichter und Mystiker (1910). — Frr Schwiefert, Rainer Ma Rilke (1913). — Hri Hart, Pt Hille (1905). — Rb Faesi, Pl Ernst und die neuklassischen Bestrebungen im Dr. (1913). — A. Hugle, Samuel Lublinski, Pl Ernst und das neue Dr. (1913). — Wn Mahrholz, Pl Ernst (1916). — Pl Ernst, Der Weg zur Form (1906). — Wh v. Scholz, Kunst und Notwendigkeit (1906); ders., Gedanken zum Dr. (1905). — Wt Harlan, Schule des Lustspiels (1903). — Bab, Mz Heimann, in „Juden in der dt Lit." (1922). — Gg Fuchs, Die Sezession der dr.tischen Kunst und das Volksfestspiel (1911). — Rch Sedlmaier, Ka. Schönherr u. das österr. Volksstück (1920). — Pl Friedrich, Frank Wedekind (1913). — Pl Fechter, Fr. W., Der Mensch und das Werk (1920). — Bab, Grabbe, W. und Shaw („Der Mensch auf der Bühne", Heft 11, 1923). — Kt Wolff, Der Dr.tiker Herbert Eulenberg (1912). — Pt Hamecher, H. E. (1911). — Hm Sinsheimer, Hri Manns Werk (1921). — Fz Leppmann, Ths Mann (1915). — Herb. v. Berger, Ka. Hauptmann (1907). — H. H. Borcherdt, K. H. (1911).

5. Expressionismus. Pl Fechter, Der E. (1919). — Bha Diebold, Anarchie im Dr. (1921). — Herbert Ihering, Der Kampf ums Th. (1922). — Mx Freyhan, Das Dr. der Ggw (1922). — Afd Klaar, Probleme der modernen Dr.tik (1921). — Ka. Lehmann, Junge dt Dr.tiker (1923); ders., Vom Dr. unserer Zeit (1924) II. — Hs Knudsen, Der Dichter Hm Burte (1918). — Lit. über Strindberg s. AMD 337, dazu Lp v. Wiese (1918), Arth. Liebert (1920), Lw Marcuse (1923), Nils Erdmann (dt 1924). — Fz Blei, Über Wedekind, Sternheim und das Th. (1915). — Bha Diebold, Der Denkspieler Gg Kaiser (1924). — Pl Signer, Et Toller (1924). — Wt Küchler, R. Rolland, H. Barbusse, Fz v. Unruh (1919). — Wilm Geyer, Fz v. Unruh (1924). — Kt Pinthus, Zur jüngsten Dichtung (im Almanach „Vom jüngsten Tag", 1916). — Mx Krell, Das dt Th. der Ggw (1923). — Gg J. Plotke, Dt Bühne (1919). — Hs Brandenburg, Das Th. und das neue Dld (1919). — Ihering, Bühnenmaler und Regisseure (1999). — Axr Tairoff, Das entfesselte Th. (1923). — W. Widmann, Th. und Revolution (1920). — Osk. Fischel, Das moderne Bühnenbild (1923). — Platon M. Kerschenzew, Das schöpferische Th. (1922). — Leo Weismantel, Die Katholiken und die Bühne (Lit. Echo 1923, Heft 17 18). — Die Volksbühne in Berlin, Wesen und Geschichte (1919). — Sf Nestriepke, Volksbühnengemeinden (1924). — Gemeinschaftsbühne und Jugendbewegung (Sammelbd. des Bühnenvolksbundes 1924). — Der Volksbühnentag in Hildesheim (1921). — Der Spielplan des Kulturth.s (Sammelbd des Bühnenvolksbundes 1923).

6. Neue Wirklichkeit. Rf Kayser, Das junge dt Dr. (1924). — Fx Emmel, Das ekstatische Th. (1924). — Herb. Ihering, Aktuelle Dr.turgie (1924). — Bab, Durch das Dr. des Expressionismus und Büchner („Der Mensch auf der Bühne", Heft 12, 1923). — Guido K. Brand, Et Lissauer (1923). — Jf Papesch, Das Fegefeuer des dt Th. (1925).

Zeittafel

Von Robert F. Arnold und Hans Pauer

In dieser chronologischen Rückschau über das dt Dr. wird, was nicht in dessen strengen Begriff fällt — z. B. Übersetzung fremden Guts (ü. = übersetzt), Ästhetik, Theatergeschichte — nur in seltenen unumgänglichen Fällen berücksichtigt. Aber auch aus der Geschichte des dt Dr.s im engeren Sinn wird angesichts der ungeheuren Masse des Materials eine Auswahl getroffen, die weder anthologisch wertet, noch teilnahmslos bibliographisch registriert, sondern geschichtlich verfährt, indem sie durch das, was sie nennt, und das, was sie verschweigt, die vom DD ermittelten Entwicklungslinien gleichsam nachzieht und verstärkt — am unsichersten natürlich in allerjüngster Vergangenheit, die uns aus einem Füllhorn von Möglichkeiten überschüttet.

Jedes Werk ist, soweit nur möglich, unter dem Jahr genannt, mit dem seine Fernwirkung, sei es durch Aufführung oder durch Druck, beginnt: zwei Daten, die heutzutag in der Regel (nicht immer) zusammenfallen, in früheren Jahrhunderten oft um ein Erkleckliches auseinanderliegen. Wo solche Differenz stattfindet, ist **immer** das **frühere** Datum gewählt. Wenn, abgesehen von der Prioritätsfrage, ausdrücklich auf die Tatsache des Erstdrucks oder der Uraufführung hingewiesen werden soll, geschieht's durch g. (= gedr.) und a. (= aufgef.). — Sp. = Spiel.

Innerhalb eines und desselben Jahrs ist zeitliche Abfolge nicht angestrebt.

Um 900 Notker der Stammler u. Tutilo
10. Jh Anfänge der liturgischen Ostersp.e
957/62 Hrotsvits Dramen
11. Jh Anfänge der liturgischen Weihnachtssp.e
Um 1160 Tegernseer Antichrist
1194 Prophetensp. in Regensburg
13. Jh Ostersp. von Muri. Benediktbeurer Weihnachts-, Ostersp., Passion; Wiener Passion
1204 Ein alttestamentliches Sp. in Riga
14. Jh St. Galler Sp. von der Geburt Jesu. Neidhart mit dem Veilchen
1321 Sp. von den zehn Jungfrauen a. Eisenach
Um 1330 St. Galler Sp. vom Leben Jesu
Um 1345 Katharinensp.
Um 1350 Baldemars von Peterweil Frankfurter Passionssp.
1391 Innsbrucker Fronleichnamssp.
1430—1537 Fastnachtsaufführungen der „Zirkelgesellschaft" in Lübeck
Um 1440 Blüte des Passionssp.s
15. Jh Sp. von Theophilus
Seit 1449 Schembartlaufen in Nürnberg bezeugt
Um 1450 Rosenplüt. Urform von ‚Rumpolt u. Maret'
Nach 1450 Immessens Sp. vom Sündenfall
1464 Kalffs Redentiner Ostersp.
1469 Frankfurter Antichristsp.
1470 Erste Terenzausgabe in Dld
Um 1475 Bordesholmer Marienklage
1479 Künzelsauer Fronleichnamssp.
Um 1480 Schernberg (Frau Jutte) u. Folz
1480 Wimpheling, Stilpho öffentlich vorgetragen 8. III.
1486 Neidhart ü. den Eunuchus des Terenz
1494 Stilpho g.
1497 Reuchlin, Henno a. Locher, Tragedia de Thurcis et Suldano
1498 Sp. vom reichen Mann u. Lazarus a. Frankfurt a. M.
Um 1500 Kreuzerfindungssp.
1501 Alsfelder Passionssp. Celtes, Ludus Dianae
1504 Reuchlin, Sergius g.
1502 Locher, Judicium Paridis
1511 Eybes Übersetzung zweier plautinischer Stücke g.
1514 Heidelberger Passionssp. Vadianus, Gallus pugnans
1515 Chelidonius, Voluptatis cum virtute disceptatio. Gengenbach, Die zehn Alter dieser Welt
1517 Sachs, Das Hofgesind Veneris
1520 Gerbel, Eccius dedolatus. De schevekloot. Wirsung, Tragicomedia v. der Melibea

1521 Hegendorff, Comoedia nova de sene amatore
1523 Nks Manuel, Vom Papst u. seiner Priesterschaft
1527 Sachs, Lucretia. Waldis, De Parabell vam vorlorn Szohn
1529 Gnapheus, Acolastus
1530 Elsli Tragdenknaben. Binder, Acolastus
1531 Passionssp.e in Colmar u. Luzern. Cochläus (?), Bocksp. Martini Luther
1532 Wickram, Der treue Eckart. Kolroß, Sp. von fünfferley Betrachtnussen. Birck, Susanna
1533 Bullinger, Ein schön Sp. von der Geschicht der edlen Römerin Lucretiae
1534 Greff, Sp. v. dem Patriarchen Jk u. seinen zwölf Söhnen
1535 Macropedius, Rebelles; Aluta. Greff ü. die Aulularia des Plautus
1536 Ischyrius, Homulus. Crocus, Joseph. Birck, Judith. Ackermann, Der verlorene Sohn. Rebhun, Susanna
1537 Agricola, Tragedia Johannis Huß. Wickram, Das Narrengießen. Birck, Susanna. Macropedius, Asotus
1538 Naogeorgus, Pammachius. Lemnius, Monachopornomachia. Rüte, Joseph. Ruf, Etter Heini
1539 Sapidus Lazarus redivivus. Macropedius, Hecastus. Jaspar v. Gennep, Comedia Homuli a. Menius ü. den Pammachius
1540 Gart, Joseph. Naogeorgus, Mercator. Schmeltzl, Der verlorene Sohn. Boltz ü. Terenz
1541 Naogeorgus, Incendia. Macropedius, Lazarus. Knaust, Geburt Christi
1545 Krüginger, Jhs. Chryseus, Hofteufel
1548 Hs Rk Manuel, Weinsp.
1549 Sp. vom jüngsten Gericht in Luzern. Stymmelius, Studentes
1551 Wickram, Tobias
1552 Naogeorgus, Judas Ischariotes
1553 Sachs, Die ungleichen Kinder Eve; Tristrant u. Isalde
1556 Macropedius, Jesus scholasticus
1557 Sachs, Der hörnen Sewfriedt; Das Narrenschneiden
1559 Sachs, Der Doktor mit der großen Nasen
1562 Sachs, Eulenspiegel mit dem Pelzwaschen
1564 Römoldt, Sp. v. dem grewlichen Laster der Hoffart
1566 Bischoff ü. Terenz
1568 Edelpöck, Comedie v. der freudenreichen Geburt Jesu Christi. Stephani, Geistliche Action; Satyra oder Bauernsp.
1571 Frischlin, Priscianus vapulans
1576 Sachs u. Rebhun †. Dedekind, Der christliche Ritter
1578 Frischlin, Hildegardis magna. Omichius, Damon u. Pythias
1579 Frischlin, Fraw Wendelgard
1580 Krüger, Anfang u. Ende der Welt; Wie die Persischen Richter einen Landsknecht usw. Puschmann, Jk, Joseph u. seine Brüder. Stimmer, Ein groß nüw Schimpff-Sp. v. zweien jungen Eeleuten
1581 Hayneccius, Hansoframea. Frischlin, Dido
1582 Hayneccius, Hs Pfriem
1583 Mehrtägiges Passionssp. in Luzern
1584 Gretser, Caecus ab ortu illuminatus. Hunnius, Joseph. Frischlin, Julius redivivus. Erzh. Fdd v. Tirol, Speculum vitae humanae
1586 Erstes bezeugtes (Dresdner) Gastsp. der englischen Komödianten
1589 Frischlin, Helvetiogermani
1590 Gg Rollenhagen, Lazarus. Ringwaldt, Speculum mundi. Frischlin †
1591 Calaminus, Helis
1592 Frischlin, Phasma
1593 Hzg Hri Jls v. Braunschweig, Susanna
1594 Calaminus, Rudolphottocarus
1595 Hri Jls, Comoedia v. Vincentio Ladislao Sacrapa v. Mantua. Virdung, Saul
1600 Wichgreve, Cornelius relegatus. Rhode, Simson
1601 Israel, Pyramus u. Thisbe
1602 Bidermann, Cenodoxus
1603 Israel, Susanna
1604 Wolfh. Spangenberg ü. die Alkestis des Euripides.

1605 Ayrer †. Hollonius, Somnium vitae humanae.
1606 Spangenberg, Saul
1608 Spangenberg, Geist vnd Fleisch. Erste bezeugte Aufführung eines Faust in Dld.
1609 Gabr. Rollenhagen, Amantes amentes
1612 Brülow, Andromeda
1613 Hri Jls †. Bidermann, Macarius Romanus. Spangenberg, Mammons Sold. Rinckhart, Der Eißlebische christliche Ritter. Fröreisen ü. die „Wolken" des Aristophanes
1614 Rhode, Collignius. Brülow, Chariclea
1615 Bidermann, Joseph
1616 Brülow, Julius Caesar
1617 Kielmann, Tetzelocramia
1618 Ayrer, Opus theatricum
1620 Englische Comedien vnd Tragedien g.
1621 Burmeister, Mater virgo
1624 Opitz, Buch v. der dt Poeterey
1625 Opitz ü. Seneca, Trojanerinnen. Rinckhart, Monetarius Seditiosus
1627 Opitz, Dafne a.
1630 Liebeskampff, oder Ander Theil der Engl. Comoedien vnd Tragoedien g.
1636 Opitz ü. Antigone
1639 Opitz †
1644 Dach, Prussiarcha
1647 Rist, Friedewünschendes Teutschland
1650 Gryphius, Leo Armenius. Greflinger ü. Corneilles Cid
1653 Casper (nachmals Lohenstein), Ibrahim Bassa. Rist, Friedejauchzendes Teutschland
1657 Schoch, Comoedia vom Studenten-Leben. Gryphius, Catharina v. Georgien; Carolus Stuardus; Cardenio vnd Celinde; Herr Pt Squentz
1659 Gryphius, Aemilius Paulus Papinianus
1660 Um diese Zeit verschwinden die engl. Wandertruppen. Gryphius, Verlibtes Gespenste; Die gelibte Dornrose
1661 Casper (nachmals Lohenstein), Cleopatra
1663 Gryphius, Horribilicribrifax
1664 Gryphius †
1665 Lohenstein, Agrippina; Epicharis.
1666 Hallmann, Urania. Stieler, Die Wittekinden
1667 Stieler, Der betrogene Betrug
1669 Hallmann, Mariamne. Kormart ü. Corneilles Polyeucte
1670 Schau-Bühne Engl. vnd Frantzösischer Comödianten g.
1673 Avancini, Cyrus. Lohenstein, Ibrahim Sultan. Hallmann, Der glückselige Adonis u. die vergnügte Rosibella; Catharina, Königin in England
1677 Weise, Complimentier-Comödie
1680 Lohenstein, Sophonisbe. Weise, Opferung Isaacs
1682 Weise, Masaniello; Tobias u. die Schwalbe
1683 Lohenstein †. Haugwitz, Ma Stuarda
1684 Kursächsisches Privilegium für den Komödianten Jhn Velten
1695 Reuter, L'honnéte (sic) Femme oder Die ehrliche Frau zu Plißine
1702 Weise, Curieuser Körbelmacher
1703 Weise, Liebes-Alliance
1708 Weise †
1727 Stranitzky †. Neubersche Truppe in Leipzig
1730 Gottsched, Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Dt
1731 Gottsched, Der sterbende Cato a. u.
1732 g.
1733 Behrmann, Die Horazier
1736 Gottschedin, Die Pietisterey im Fischbein-Rocke
1737 (wahrscheinlich im Herbst) schafft die Neuberin den Hanswurst v. der Leipziger Bühne ab
1739 Jhn Elias Schlegel, Die Geschwister in Taurien
1740/5 Gottsched gibt heraus „Dt Schaubühne nach den Regeln der alten Griechen u. Römer eingerichtet"
1741 Schlegel, Vergleichung Shakespeares u. Andreas Gryphs. Borkenstein, Der Bookesbeutel. Borcke ü. Shakespeares Julius Caesar. Gottsched, Atalanta
1743 Schlegel, Hm; Der geschäftige Müßiggänger. Grimm, Banise. Jhn Chn Krüger, Die Geistlichen auf dem Lande
1744 Schlegel, Dido

1745 Gellert, Die Betschwester. Gottschedin, Das Testament

1746 Schlegel, Canut

1747 Schlegel, Die Trojanerinnen; Der Geheimnisvolle; Die stumme Schönheit. Krüger, Die Candidaten; Der blinde Ehemann. Gellert, Die zärtlichen Schwestern; Das Loos in der Lotterie

1748 Lessing, Der junge Gelehrte, Januar a.

1749 Jhn Elias Schlegel †. Lessing, Die Juden

1750 Jhn Adf Schlegel, Herzog Michel

1751 Gellert, Pro comoedia commovente

1752 Weiße, Die verwandelten Weiber oder Der Teufel ist los 6. X. a.

1755 Miß Sara Sampson 10. VII. a.

1756 Preisausschreiben Nicolais

1757 Klopstock, Der Tod Adams. Cronegk, Codrus u. †

1758 Wieland, Lady Johanna Gray a. Weiße, Edu. III. Brawe, Der Freigeist u. †

1759 Lessing, 17. Literaturbrief (Faustfragment) u. Philotas. Weiße, Rch III.

1760 Lessing ü. die Dramen Diderots. Wieland, Clementine v. Porretta

1761 Bodmer, Frr v. Toggenburg

1762/6 Wieland ü. Shakespeare

1764 Klopstock, Salomo

1766 Gottsched †. Brandes, Miß Fanny. Weiße, Atreus u. Thyest g.

1767/9 Hamburgische Dramaturgie

1767 Weiße, Atreus u. Th. 28. I. a. Minna v. Barnhelm 30. IX. a. Brawe, Brutus

1768/9 Sonnenfels, Briefe über die Wienerische Schaubühne

1768 Gerstenberg, Ugolino. Goethe, Die Laune des Verliebten geschr. (g. 1806). Ayrenhoff, Hm u. Thusnelda. Weiße, Die Liebe auf dem Lande 18. V. a.

1769 Klopstock, Hm.s Schlacht. Engel, Der dankbare Sohn. Goethe, Die Mitschuldigen geschr. (g. 1787)

1770 Weiße, Die Jagd 29. I. a.

1771 Gebler, Der Minister. Hafner, Etwas zu lachen im Fasching

1772 Emilia Galotti 13. III. a.

1773 Herders Aufsatz „Shakespear" in „Von dt Art u. Kunst". Wieland, Alceste. Götz v. Berlichingen g.

1774 Lenz, Der Hofmeister; Der neue Menoza. Hafner, Die reisenden Komödianten. Götz 12. IV. a.; Clavigo g. u. a.

1775/7 Eschenburg ü. Shakespeare

1775 Bodmer, Schweizerische Schausp.e. Wagner ü. Merciers Nouvel essai sur l'art dramatique. Klinger, Das leidende Weib; Otto. Erwin u. Elmire. Gotter, Marianne; Medea. Brandes, Ariadne. Weidmann, Jhn Faust

1776 Lenz, Die Soldaten; Die Freunde machen den Philosophen. Wagner, Die Kindermörderin. Klinger, Sturm u. Drang; Die Zwillinge. Leisewitz, Jls v. Tarent. Stella; Claudine v. Villa Bella. Maler Müller, Situation aus Fausts Leben

1777/9 Werthes ü. Gozzi

1777 Möller, Der Graf v. Walltron. Sprickmann, Eulalia

1778 Goethe, Proserpina. Schröder, Amtmann Graumann. Maler Müller, Fausts Leben 1. (einziger) Teil

1779 Nathan der Weise g.

1780 Törring, Agnes Bernauerin. Gemmingen, Der dt Hausvater. Moritz, Blunt

1781 Lessing †. Die Räuber g. Jffland, Albert v. Thurneisen. Babo, Otto v. Wittelsbach

1782 Die Räuber 13. I. a. Klinger, Die falschen Spieler. Schröder, Der Fähndrich

1783 Nathan der Weise 14. IV. a. Die Verschwörung des Fiesko zu Genua 8. X. a.

1784 Klopstock, Hm u. die Fürsten. Klinger, Conradin. Jffland, Verbrechen aus Ehrsucht. Kabale u. Liebe 13. IV. a. Schröder, Der Vetter in Lissabon. Soden, Ignez de Castro. Kotzebue, Der Eremit v. Formentera

1785 Jffland, Die Jäger

1787 Klopstock, Hm.s Tod. Iphigenie auf Tauris, Die Geschwister, Die Mitschuldigen g. Don Karlos 29. IV. a. Kotzebue, Menschenhaß u. Reue a. Klein, Rf v. Habsburg

1788 Egmont g. Kotzebue, Adelheid v. Wulfingen

1789 Kotzebue, Die Indianer in England, Die

Sonnenjungfrau a. Tieck, Die Sommernacht geschr. (g. 1851)
1790 Tasso u. Faust (Fragment) g. Kotzebue, Das Kind der Liebe
1791 Egmont 31. III., Der Groß-Cophta 17. XII. a. Iffland, Die Hagestolzen. Klinger, Medea in Korinth
1794 Hensler, Das Petermännchen
1795 Zschokke, Abällino. Kotzebue, Graf Benjowsky
1796 Iffland, Der Spieler
1797/1810 A. W. Schlegel ü. Shakespeare
1797 Tieck, Ka. v. Berneck; Der gestiefelte Kater; Ritter Blaubart. Hensler, Das Donauweibchen a.
1798 Wallensteins Lager 12. X. a. Tieck, Der Abschied; Alla-Moddin
1799 Die Piccolomini 17. IV., Wallensteins Tod 20. IV. a. Tieck, Prinz Zerbino; Die verkehrte Welt. Kotzebue, Die beiden Klingsberg; Der hyperboreische Esel
1800 Ma Stuart 14. VI. a. Kotzebue, Octavia; Gv Wasa. A. W. Schlegel, Ehrenpforte u. Triumphbogen für den Theaterpräsidenten v. Kotzebue. Brentano, Gv Wasa. Tieck, Leben und Tod der hl. Genoveva; L. u. T. des kleinen Rotkäppchens
1801/3 A. W. Schlegels Berliner Vorlesungen
1801 Die Jungfrau v. Orleans 11. IX. a. Hri Jf v. Collin, Regulus
1802 Schiller ü. Turandot. A. W. Schlegel, Jon a. Frr Schlegel, Alarcos g. a. Kotzebue, Die dt Kleinstädter; Die Hussiten vor Naumburg
1803 Die Braut von Messina 19. III. a. Die natürliche Tochter 2. IV. a. A. W. Schlegel, Jon u. Spanisches Theater Bd 1 g. Kleist, Die Familie Schroffenstein. Werner, Die Templer auf Cypern. Kotzebue (?), Expektorationen. Schütz, Lacrimas. Kind, Schloß Aklam. Mahlmann, Herodes vor Bethlehem
1804 Weiße †. Wh Tell 17. III. a. Tieck, Kaiser Oktavianus. Brentano, Ponce de Leon. Werner, Die Kreuzesbrüder. Arnim, Heldenlied von Hm u. seinen Kindern
1805 Schiller †. Oehlenschlaeger, Aladdin (dän.) g.
1806 Werner, Mtn Luther 11. VI. a.; Das Kreuz an der Ostsee g. Sinclair, Ende des Cevennenkrieges a. Apel, Die Aitolier
1807 Amphitryon. Schütz, Niobe
1808 Faust I u. Pandora g. Wiener Vorlesungen A. W. Schlegels. Der zerbrochene Krug 2. III. a.; Rb Guiskard u Penthesilea g. Werner, Wanda a. Aladdin (dt) g. Fouqué, Sigurd der Schlangentöter
1809 Schlegel, Spanisches Th. Bd 2. Stegmayer, Rochus Pumpernickel
1810 Werner, Der vierundzwanzigste Februar 24. II. a. Das Käthchen v. Heilbronn g. a. Fouqué, Sigurds Rache; Aslauga
1811 Kleist †. Arnim, Halle u. Jerusalem. Klingemann, Faust a. Maler Müller, Die Pfalzgräfin Genoveva. Kerner, Reiseschatten. Tieck, Leben u. Taten des kleinen Ths genannt Däumchen
1812 Müllner, Die Vertrauten u. Der neunundzwanzigste Februar a.
1813 Körner †. Arnim, Schaubühne g. Fouqué, Alboin. Müllner, Die Schuld 27. IV. a. Bäuerle, Die Bürger in Wien
1814 Iffland †. Des Epimenides Erwachen a.
1815/25 Gries ü. Calderon
1815 Schiller, Demetrius g. Brentano, Die Gründung Prags. Arnim, Die Vertreibung der Spanier aus Wesel a. Werner, Cunegunde. Oehlenschlaeger, Correggio (dt) a. (dän. schon 1811). Castelli (nach Pixérécourt), Der Hund des Aubry. Robert, Die Macht der Verhältnisse
1816 Schröder †. Tieck, Fortunat. Müllner, König Yngurd a. Fouqué, Undine a. Uhland, Et Herzog v. Schwaben. Arnold, Der Pfingstmontag. Kind, Van Dycks Landleben.
1817 Brentano, Viktoria u. ihre Geschwister. Die Ahnfrau 31. I. a. Blum, Der Schiffskapitän
1818 Fouqué, Baldur der Gute; Helgi. Sappho 21. IV. a. Houwald, Die Heimkehr. Castelli u. Jeitteles, Der Schicksalsstrumpf
1819 Kotzebue †. Arnim, Die Gleichen. Uhland, Lw der Bayer. Raupach, Die Fürsten Chawansky a. Töpfer, Der Tagesbefehl
1820 Werner, Die Mutter der Makkabäer.

Müllner, Die Albaneserin. Houwald, Das Bild; Der Leuchtturm; Fluch u. Segen a. Malß, Der alte Bürgerkapitain. Holbein, Das Turnier zu Kronstein

1821 Kleists Hinterlassene Schriften hgg v. Tieck, darin zum erstenmal g. Die Hermannsschlacht, Der Prinz v. Homburg. Wolff, Preziosa 14. III. Das goldene Vließ 26. 27. III. a. Kind, Der Freischütz 18. VI. a. Ils v. Voß, Der Stralower Fischzug

1822 Immermann, Petrarca

1823 Werner †. Immermann, König Periander u. sein Haus. Heine, William Ratcliff; Almansor

1824 Eichendorff, Krieg den Philistern. Holtei, Die Wiener in Berlin

1825/33 Der sog. Schlegel-Tiecksche Shakespeare

1825 König Ottokars Glück u. Ende 19. II. a. Raupach, Isidor u. Olga; Kritik u. Antikritik; Laßt die Toten ruhn. Holtei, Der alte Feldherr. Platen, Treue um Treue a. Angely, Sieben Mädchen in Uniform

1826 Immermann, Cardenio. Platen, Die verhängnisvolle Gabel. Schenk, Belisar. Raimund, Der Bauer als Millionär. Auffenberg, Der Löwe v. Kurdistan a.

1827 Raupach, Die Mondsucht. Grabbe, Herz. Thd v. Gothland; Nannette u. Ma; Scherz, Satire usw.; Marius u. Sulla. Deinhardstein, Hs Sachs

1828 Fouqué, Der Sängerkrieg auf der Wartburg. Ein treuer Diener seines Herrn 28. II. a. Raupach, Die Schleichhändler; Der Nibelungen-Hort. Immermann, Kaiser Frr II. Schenk, Albrecht Dürer in Venedig. Raimund, Die gefesselte Phantasie; Der Alpenkönig u. der Menschenfeind. Holtei, Lenore. Bauernfeld, Der Brautwerber

1829 Müllner †. Immermann, Das Trauerspiel in Tyrol. Platen, Der romantische Odipus. Raimund, Die unheilbringende Krone. Grabbe, Don Juan u. Faust; Kaiser Frr Barbarossa. Birch-Pfeiffer, Pfeffer-Rösel

1829—1830 Auffenberg, Alhambra g.

1830/7 13 der Hohenstaufendramen Raupachs a.; der ganze Zyklus g. 1837

1830 Raupach, Der Müller u. sein Kind; Der Nasenstüber. Grabbe, Kaiser Hri VI.

1831 Klinger u. Arnim †. Des Meeres u. der Liebe Wellen 5. IV. a. Grabbe, Napoleon

1832 Goethe †; Faust II g. Raupach, Denk' an Cäsar. Immermann, Merlin; Alexis. Holtei, Ein Trauerspiel in Berlin

1833 Eichendorff, Die Freier. Holtei, Lorbeerbaum u. Bettelstab. Nestroy, Der böse Geist Lumpazivagabundus

1834 Der Traum ein Leben 4. X. a. Raimund, Der Verschwender. Amalie v. Sachsen, Lüge u. Wahrheit. Braun v. Braunthal, Das Nachtlager v. Granada

1835 Grabbe, Hannibal. Bauernfeld, Bürgerlich u. romantisch. Büchner, Dantons Tod. Halm, Griseldis

1836 Raimund u. Grabbe †. Baggesen, Der vollendete Faust. Bauernfeld, Der literarische Salon

1837 Büchner †. Niebergall, Des Burschen Heimkehr

1838 Weh dem der lügt 6. III. a. Grabbe, Die Hermannsschlacht

1839 Gutzkow, König Saul g.; Rch Savage 15. VII. a.

1840 Immermann †. Gutzkow, Werner 22. II. a. Hebbel, Judith 6. VII. a.

1841 Niebergall, Datterich. Laube, Monaldeschi. Benedix, Das bemooste Haupt. Beck, Saul

1842 Nestroy, Einen Jux will er sich machen. Halm, Der Sohn der Wildnis. Wagner, Rienzi 20. X. a. Mosen, Herzog Bh

1843 Der fliegende Holländer 2. I. a. Hebbel, Genoveva. Fouqué †

1844 Gutzkow, Zopf u. Schwert. Hebbel, Ma Magdalene g. Geibel, König Roderich. Freytag, Der Gelehrte

1845 Gutzkow, Der 13. November; Das Urbild des Tartüffe. Laube, Struensee. Tannhäuser 19. X. a. Lortzing, Undine

1846 Arnim, Die Päpstin Johanna g. Hölderlin, Der Tod des Empedokles g. Bauernfeld, Großjährig. Gutzkow, Uriel Acosta. Laube, Die Karlsschüler

1847 Birch-Pfeiffer, Dorf u. Stadt. Hebbel,

Der Diamant; Ein Trauerspiel in Sizilien. Kalisch, 100000 Taler
1848 Nestroy, Freiheit in Krähwinkel. Freytag, Graf Waldemar. Laube, Prinz Frr
1849 Nestroy, Judith u. Holofernes. Gutzkow, Der Königsleutnant. Herodes u. Mariamne 19. IV. a. Mosenthal, Deborah. Töpfer, Rosenmüller u. Finke
1850 Büchner, Leonce u. Lena (teilw. schon 1839) g. Ludwig, Der Erbförster 4. III. a. Lohengrin 28. VIII. a. Klein, Kavalier u. Arbeiter. Oehlenschlaeger †
1851 Hebbel, Julia g.
1852 Raupach †. Hebbel, Agnes Bernauer 25. III. a. Freytag, Die Journalisten. Ludwig, Die Makkabäer 8. XI. a. Meyr, Herzog Albrecht. Jordan, Demiurgos (—1854)
1853 Tieck †. Birch-Pfeiffer, Die Waise aus Lowood. Der Ring des Nibelungen (Privatdruck)
1854 Halm, Der Fechter v. Ravenna
1855 Hebbel, Michelangelo. Geibel, Brunhild
1856 Birch-Pfeiffer, Die Grille. Gyges u. sein Ring g. Laube, Graf Essex. Brachvogel, Narziß
1857 Tristan u. Isolde g. Nestroy Tannhäuser
1858 Putlitz, Das Testament des Großen Kurfürsten. Schleich, Drei Kandidaten
1859 Lassalle, Fz v. Sickingen. Bäuerle †
1861 Hebbel, Die Nibelungen 31. I., 16. V., 18. V. a.
1862 Die Meistersinger v. Nürnberg g. Nestroy †
1863 Hebbel †. Grillparzer, Esther g. Wagner, Der Ring des Nibelungen g. Halm, Wildfeuer. Freytag, Die Technik des Dr.s. Schillerpreis: Hebbel
1864 Hebbel, Demetrius. Heyse, Hs Lange
1865 Ludwig †. Tristan u. Isolde 10. VI. a. Jordan, Durchs Ohr
1866 Lindner, Brutus u. Collatinus (Schillerpreis)
1867 Geibel, Sophonisbe. Schaufert, Schach dem König
1868 Birch-Pfeiffer †. Die Meistersinger v. N. 21. VI. a.
1869 Das Rheingold 22. X. a. Lindau, Marion. Schillerpreis: Geibel
1870 Die Walküre 26. VI. a. Ludwig, Das Fräulein v. Scuderi g. Anzengruber, Der Pfarrer v. Kirchfeld 5. XI. a.
1871 Halm †. Ludwig, Shakespeare-Studien g. Anzengruber, Der Meineidbauer
1872 Grillparzer †. Libussa g., Ein Bruderzwist in Habsburg g. u. a., Die Jüdin v. Toledo g. u. a. Anzengruber, Die Kreuzelschreiber. Lindau, Ma u. Magdalena. Schack, Die Pisaner
1873 L'Arronge, Mein Leopold. Roquette, Gevatter Tod
1874 Libussa a. Anzengruber, Der Gwissenswurm
1875 Lindau, Ein Erfolg. Dahn, Markgraf Rüdeger. Grillparzerpreis: Wilbrandt
1876 Siegfried 16., Götterdämmerung 17. VIII. a.
1877 Anzengruber, Das vierte Gebot. Nissel, Agnes v. Meran
1878 Gutzkow †. Schillerpreis: Nissel, Wilbrandt, Anzengruber
1879 Büchner, Woyzeck g. Parsifal g. Wilbrandt, Kriemhild; Die Tochter des Herrn Fabricius. Anzengruber, Ein Faustschlag
1880 Holtei †.
1881 Wildenbruch, Die Karolinger a.
1882 Parsifal 26. VII. a. Bruder Hart, Kritische Waffengänge
1883 Wagner †
1884 Geibel u. Laube †. Schillerpreis: Wildenbruch, Heyse; Grillparzerpreis: Wildenbruch
1886 Bleibtreu, Revolution der Literatur. Voß, Alexandra
1887 Urfaust g. Grillparzerpreis: Anzengruber
1889 Anzengruber †. Wildenbruch, Der Generalfeldoberst. Wilbrandt, Der Meister v. Palmyra. Eröffnung der Freien Bühne in Berlin: Hauptmann, Vor Sonnenaufgang 20. X. Sudermann, Die Ehre 27. XI.
1890 Bauernfeld †. Wildenbruch, Die Haubenlerche. Hauptmann, Ein Friedensfest. Holz u. Schlaf, Familie Selicke. Rosegger, Am Tage des Gerichtes. Grillparzerpreis: Wilbrandt

1891 Wildenbruch, Der neue Herr. Wolzogen, Das Lumpengesindel. Wedekind, Frühlings Erwachen. Holz, Die Kunst, ihr Wesen u. ihre Gesetze. Hauptmann, Einsame Menschen. Hofmannsthal, Gestern

1892 Hauptmann, Kollege Crampton; De Waber. Schlaf, Meister Oelze g. Hofmannsthal, Der Tod des Tizian. Fulda, Der Talisman. Hartleben, Hanna Jagert g.

1893 Hauptmann, Die Weber a.; Der Biberpelz a.; Hanneles Himmelfahrt a. Hofmannsthal, Der Tor und der Tod. Sudermann, Heimat. Halbe, Jugend a. Rosmer, Dämmerung. Schnitzler, Anatol.

1894 Keim, Mephistopheles in Rom

1895 Freytag †. Hauptmann, Florian Geyer. Hirschfeld, Die Mütter a. Rosmer, Königskinder. Wedekind, Erdgeist

1896 Wildenbruch, Hri u. Hri.s Geschlecht. Hauptmann, Die versunkene Glocke a. Schillerpreis: Wildenbruch; Grillparzerpreis: Hauptmann

1897 Langmann, Bartel Turaser

1898 Hauptmann, Fuhrmann Henschel a. Sudermann, Die drei Reiherfedern; Jhs; Morituri. Dörmann, Ledige Leute. Hirschfeld, Agnes Jordan a. Blumenthal u. Kadelburg, Im weißen Rößl

1899 Bronner, Familie Wawroch. Hofmannsthal, Der Abenteurer u. die Sängerin. Schnitzler, Paracelsus; Der grüne Kakadu. Dreyer, Der Probekandidat. Oo Ernst, Jugend v. heute a. Dehmel, Lucifer. Grillparzerpreis: Hauptmann

1900 Hartleben, Rosenmontag. Schnitzler, Der Schleier der Beatrice. Schönherr, Bildschnitzer. Dörmann, Zimmerherren

1901 G. Hauptmann, Der rote Hahn. Ka. Hauptmann, Die Bergschmiede. Oo Ernst, Flachsmann als Erzieher. Meyer-Förster, Alt-Heidelberg. Eulenberg, Leidenschaft. Schmidtbonn, Mutter Landstraße. Wedekind, Der Marquis v. Keith. Schnitzler, Literatur. Salten, Der Gemeine

1902 G. Hauptmann, Der arme Heinrich a. Schönherr, Sonnwendtag. Stucken, Gawän. Hawel, Mutter Sorge. Grillparzerpreis: Hartleben

1903 Hauptmann, Rose Bernd. Stavenhagen, Mudder Mews g. Hofmannsthal, Elektra a. Vollmöller, Catherina Gräfin v. Armagnac. Stucken, Lanvâl. Schnitzler, Reigen; Der einsame Weg. Thoma, Die Lokalbahn. Beyerlein, Zapfenstreich

1904 Jordan †. Holz-Jerschke, Traumulus a. Schönherr, Karrnerleut. Beer-Hofmann, Der Graf v. Charolais. Ohorn, Die Brüder v. St. Bernhard. Scheerbart, Revolutionäre Th.bibliothek. Harlan, Jahrmarkt in Pulsnitz g.

1905 Ths Mann, Fiorenza. Hofmannsthal, Das gerettete Venedig. Stavenhagen, De dütsche Michel; De ruge Hoff. Scholz, Der Jude v. Konstanz. Volks-Schillerpreis: G. u. Ka. Hauptmann, Beer-Hofmann. Grillparzerpreis: G. Hauptmann

1906 Hauptmann, Und Pippa tanzt. Hofmannsthal, Oedipus u. die Sphinx

1907 Heimann, Joachim v. Brandt

1908 Hauptmann, Kaiser Karls Geisel. Pl Ernst, Canossa. Bernoulli, Der Ritt nach Fehrbellin. Schmidtbonn, Der Graf v. Gleichen. Hardt, Tantris der Narr; Schönherr, Erde (beide Schillerpreis, Hardt auch Volks-Schillerpreis). Grillparzerpreis: Schnitzler

1909 Wildenbruch †. Hauptmann, Griselda. Schönherr, Das Königreich. Apel, Hs Sonnenstößers Höllenfahrt. Rittner, Unterwegs. Thoma, Moral. Schmidtbonn, Der Zorn des Achilles. Sternheim, Don Juan

1910 Schönherr, Glaube u. Heimat a. Schnitzler, Der junge Medardus; Das weite Land. Bahr, Das Konzert. Hofmannsthal, Christinas Heimreise. Dauthendey, Spielereien einer Kaiserin

1911 Wilbrandt †. Pl Ernst, Brunhild. Sternheim, Die Kassette a.; Die Hose g. Franck, Herzog Hri.s Heimkehr. Wedekind, Franziska. Dehmel, Michel Michael g. Grillparzerpreis: Schönherr

1912 Hauptmann, Die Ratten a.; Gabriel Schillings Flucht a. Ka. Hauptmann, Die

lange Jule. Unruh, Offiziere. Eulenberg, Belinde (Volks-Schillerpreis). Vollmöller, Das Mirakel. Hofmannsthal, Jedermann; Ariadne auf Naxos. Sorge, Der Bettler. Barlach, Der tote Tag g. Schnitzler, Professor Bernhardi

1913 Lipiner, Adam g. G. Hauptmann, Festspiel in dt Reimen. Ka. Hauptmann, Die armseligen Besenbinder. Harlan, Das Nürnbergisch Ei. Kaiser, König Hahnrei. Stucken, Merlins Geburt. Sternheim, Bürger Schippel

1914 Heyse †. G. Hauptmann, Der Bogen des Odysseus. Ka. Hauptmann, Krieg. Hri Mann, Madame Legros. Wedekind, Simson. Burte, Katte. Unruh, Prinz Louis Fdd g. Kaiser, Die Bürger v. Calais g. Wildgans, Armut. Hasenclever, Der Sohn g. Sternheim, Der Snob. Stramm, Rudimentär

1915 Schönherr, Der Weibsteufel; Volk in Not. Sternheim, 1913. Stramm, Kräfte. Sorge, Metanorite

1916 Kaiser, Von Morgens bis Mitternachts. Csokor, Die rote Straße. Lichnowsky, Spiel vom Tode. Koser, Charlotte Stieglitz. Wildgans, Liebe. Sorg, König David

1917 Hauptmann, Winterballade. Stf Zweig, Jeremias. Hasenclever, Antigone g. Dehmel, Menschenfreunde a. Johst, Der Einsame, Schickele, Hs im Schnakenloch. Franck, Godiva. Sternheim, Perleberg. Kaiser, Die Koralle. Grillparzerpreis: Schönherr

1918 Wedekind †. Goering, Seeschlacht. Unruh, Ein Geschlecht. Kaiser, Gas I g. Franck, Freie Knechte. Barlach, Der arme Vetter g. Dietzenschmidt, Die kleine Sklavin. Kornfeld, Die Verführung. Pl Ernst, Manfred u. Beatrice. Hasenclever, Die Menschen. Lauckner, Der Sturz des Apostels Paulus

1919 Schönherr, Kindertragödie. Wildgans, Dies irae. Beer-Hofmann, Jaákobs Traum. Unruh, Vor der Entscheidung. Toller, Wandlung; Masse Mensch. Johst, Pastor Ephraim Magnus. Arnold Zweig, Ritualmord in Ungarn. Kaiser, Hölle, Weg, Erde. Lauckner, Christa die Tante. Lindau †

1920 Dehmel †. Borchardt, Verkündigung g. Hauptmann, Der weiße Heiland a. Unruh, Platz. Bronnen, Vatermord. Kornfeld, Himmel u. Hölle a. Kaiser, Gas II g. a. Schmidtbonn, Der Geschlagene. Mohr, Improvisationen im Juni. Grillparzerpreis: Schönherr

1921 Werfel, Spiegelmensch a. Raeming, Der Hof a. Barlach, Die echten Sedemunds a. Brust, Die Wölfe. Kranz, Freiheit. Kleistpreis: Jahnn

1922 Hauptmann, Indipohdi a. Schmidtbonn, Fahrt nach Orplid. Toller, Die Maschinenstürmer. Goltz, Vater u. Sohn. Kraus, Die letzten Tage der Menschheit. Brecht, Trommeln in der Nacht. Werfel, Bocksgesang. Goll, Methusalem. Schönherr, Es

1923 Kaiser, Gilles u. Jeanne; Nebeneinander. Kaltneker, Das Bergwerk a.; Die Schwester a. Hs W. Fischer, Der Jäger. Barlach, Der Findling g. Grillparzerpreis: Unruh

1924 Schnitzler, Komödie der Verführung. Mell, Apostelspiel. Barlach, Sündflut a. Lissauer, Yorck. Auernheimer, Casanova in Wien. Stucken, Vortigern; Zauberer Merlin. Brecht, Dickicht. Kaiser, Kolportage. Kleistpreis: Barlach

1925 Zech, Das trunkene Schiff. Blume, Fahrt nach der Südsee. Bacmeister, Arete. Schönherr, Hungerblockade

Register

Die beiden Register erstrecken sich auf den eigentlichen Text des DD, nicht auf die Zeittafel. — Nach einer Seitenzahl bedeutet f. die nächst höhere Zahl, ff. zwei oder mehr sich anschließende Seiten. — Hauptstellen sind durch Fettdruck hervorgehoben.

I. Personen

II. Dramen

C. H. Beck'sche Buchdruckerei Nördlingen

